

# Erkki Melartinin 5. sinfonian finaalfuuga: taidonnäyte ja sen analyysit

Juhani Alesaro



Erkki Melartinin viides sinfonia kantaesitettiin torstaina 13.1.1916.<sup>1</sup> Helsinkiläisen *Hufvudstadsbladetin* musiikkiarvostelija Karl Fredrik Wasenius (nimimerkki "Bis") kirjoitti siitä (perjantaina 14.1.1916) muun muassa: "Den [- -] presenterar sig i teoretiskt hänseende som någonting af det allra förnämligaste som blifvit skrifvet hos oss; detta sagdt med speciellt ögonmärke på finalen, som till sin skickligt och lärdomsrikt gjorda konstruktion torde kunna anses vara här enastående".<sup>2</sup> Erkki Salmenhaaran (2000, 11) arvioinnista näkee, ettei myöhempi suomalainen musiikki ole tuon finaalin "ainutlaatuisuutta" horjuttanut: "Melartinin viides sinfonia on kontrapunktiikan ylittämätön taidonnäyte Suomessa. Sen finaalina on nelinkertainen fuuga, ts. fuuga, joka yhdistää toisiinsa samanaikaisesti neljä eri teemaa."

Tuosta taidonnäytteestä ei kuitenkaan ole meillä paljoa kirjoitettu. Osasyynä tähän on, että partituurin käsikirjoituksen valokopio on ollut yleisesti saatavilla vasta vuodesta 1976 lähtien.<sup>3</sup> Sinfonian puhtaaksikirjoitettu partituuri on julkaistu yli 30 vuotta myöhemmin 2008 (Fennica Gehrman). Vasta tämä partituuri on varustettu käyttöä helpottavin tahtinumeroin.

Tarkoitukseni on tässä artikkelissa analysoida Melartinin 5. sinfonian finaalfuugaa. Ennen varsinaista muodon analyysia sivuan polyfonian asemaa Melartinin tuotannossa ja kartoitan sitä, mitä finaalfuugasta on tähän mennessä sanottu. Kiinnitän suurinta huomiota anonyymiin analyysiin, joka ilmestyi eripainoksena vuonna 1916 Melartinin 5. sinfonian kantaesityksen aikoihin ja joka julkaistiin nimettömänä sen jälkeen myös *Tidning för Musik* -lehdessä. Oma analyysini rakentuu ennen muuta kyseisen kirjoituksen pohjalle sitä tarkentaen ja laajentaen. Suhde sen ja omani välillä muistuttaa suhdetta Robert Schumannin (1971 [1835/1854]) Hector Berlioz'n *Fantastisesta sinfoniasta* kirjoittaman analyysin ja Edward T. Conen (1971) analyysin "Schumann Amplified" välillä.

Tarkastelen artikkelissa myös käsikirjoituksen kaksoisviivoja (joita se sisältää paljon runsaammin kuin puhtaaksikirjoitettu partituuri). Finaalfuugaa analysoi-

<sup>1</sup> Melartin-tutkija, FT Tuire Ranta-Meyer on antanut käyttööni aihettani koskevia tutkimustensa tuloksia sekä arkistolöytöjään ja muutoinkin aikaansa säästämättä antanut apuaan. Tästä lausun hänelle lämpimät kiitokseni.

<sup>2</sup> Salmenhaaran 1996, 220 kääntämänä: "Se [- -] on teoreettisessa suhteessa kaikkein etevintä mitä meillä on kirjoitettu; tämä sanottuna silmälläpitäen erityisesti finaalia, jonka voitaneen katsoa olevan taitavasti ja oppineesti sommitellussa rakenteessaan meillä ainutlaatuinen."

<sup>3</sup> Music Finlandin tietopalvelupäällikkö Kari Laitinen 26.6.2018 sähköpostissa Ranta-Meyerille.

dessani kiinnitän aluksi huomiota kaksoisviivojen havainnollistamaan taiteja-koon, arvioin niiden suhdetta jo tehtyyn analyttiseen työhön ja neloisfuugan kokonaisuudon ennen kuin käyn erittelemään taiteryhmiä ja taitteita sekä niissä sovellettuja polyfonisia tekniikoita. Kokonaisuudon hahmotuttua tarkastelen finaali- ja fuugan tonaalista pohjapiirrosta vertaillen sitä niihin tonaalisen arkkitehtuurin periaatteisiin, joita ennen Melartinia on sovellettu. Melartinin tyylin tarkastelu antaa aihetta myös sen vertaamiseen edeltäneeseen polyfoniseen traditioon ja aikansa käytäntöön. Lopuksi esitän oman tulkintani sinfonian alaotsikosta ”sinfonia brevis”.

Finaali- ja fuugan koskevan kirjoittelun niukkuuden lisäksi tutkimukselle tuottaa ongelmia se, että tämä vähäinenkin aineisto sisältää toisistaan poikkeavia, osin jopa ristiriitaisia tietoja. Jotta kirjoittelun erilaisia väitteitä voitaisiin arvioida ja niiden sisältämiä virhellisiä käsityksiä itse teokseen verrattuna oikaista, finaali- ja fuugaa tarkastellaan yksityiskohtaisesti alusta loppuun. Tämän helpottamiseksi ja neloisfuugan laajuuden sekä sen teemarunsauden hallitsemiseksi on fuugan ensimmäisen teeman (vuoden 1916 analyysissä pääteeman) esiintymät varustettu juoksevalla numeroinnilla. Finaali- ja fuugan läpikäynti tähänastisten analyysien tarkistamiseksi ei pyri olemaan kaikenkattava, vaan kohdistuu etenkin niihin puoliin, joihin sitä koskevassa kirjoittelussa on puututtu. Niistäkin joitakin asioita, kuten dissonanssin käsittelyä, tuodaan hajahuomioina esiin vain sikäli kuin ne antavat aihetta laajempiin johtopäätöksiin ja mahdollisiin jatkotutkimuksiin.

Tässä tapaustutkimuksessa tyydyn aluksi kirjaamaan vastaantulevat havainnot pyrkimättä tulkitsemaan niitä jonkin yleisesti tunnetun analyttisen mallin (esim. kronilaisuus, schenkeriläisyys) valossa. Valmiin analyysimallin kartoittaminen ei kuitenkaan merkitse toimimista metodisessa tyhjiössä. Kuten tähtitieteen kopernikaanista kumousta kuvannut matemaatikko ja tietehistorioitsija Raimo Lehti (1989, 316) on todennut, ”sellainen ’vallankumouksellinen’, joka hylkää kaiken ajatuksellisen perintönsä, ei saa mitään aikaan, ei varsinkaan tiedettä”. Kun pyrkimykseni eivät musiikkitieteen parissa ole kumouksellisia, Melartinin neloisfuugaa tutkivana minun on luontevaa nojata siihen musiikinteoreettiseen perinteeseen, joka Euroopassa fuuga-analyysin ja harmonian (esim. Fux, Marpurg, Kirnberger) vaiheilla on kertynyt vuosisatojen kuluessa ennen analyttisten järjestelmien nousun aikaa 1800- ja 1900-luvuilla.<sup>4</sup> Tällaista perinteelle tukeutuva tarkastelutapaa – jota voi kutsua *common sense* -ajatteluksi tai nykyajan näkökulmasta eklektiseksi – soveltaessaan tutkija ei ole lyönyt lukkoon metodiaan etukäteen, ei sulje pois asioita jotka ehkä tietyn mallin kannalta ovat perifeerisiä eikä liioin saa palkinnokseen mallin ennako-oletuksista seuraavia johtopäätöksiä.<sup>5</sup> Tällaista epädogmaattista tarkastelutapaa soveltaessani voin

<sup>4</sup> Fuugasta lajina ja muotona sekä sen analyysistä löytää käyttökelpoisia yleiskuvauksia esim. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition 2001) Vol. 9 s.v. *fugue* (s. 318–332) tai *OIMus II* 1977 s.v. *fuuga* (s. 326–329).

<sup>5</sup> Esimerkiksi Schenker-analyysissa (ks. mm. *Otavan iso musiikkitietosanakirja OIMus V*, 1979 s.v. *Schenker-analyysi*) eräs sen ennako-oletus liittyy sävellyksen toonikakolmisoinnun määräämään tonaaliseen pohjapiirroksen. Katso lisää esim. Cone 1960, 35–36; Alesaro 2010.

vain käyttää – ”periaatteettomuudesta” joskus syytety, mielestäni Suomen suurimman valtiomiehen tavoin – ”sitä pientä järkeä, minkä Jumala on ihmiselle antanut” (Paasikivi 1979, 10).<sup>6</sup>

Artikkelini tutkimusaineistona olen käyttänyt Helsingin kaupunginarkistossa säilytettävää kluuttikansiin sidottua Melartinin 5. sinfonian käsikirjoitusta (Helsingin kaupunginorkesteri No 517), siitä vuonna 1976 tehtyä mustavalkoista valokopiota (Teosto 2859) sekä vuonna 2008 puhtaaksikirjoitettua partituuria. Valokopio on paikoin hailea, ja käsikirjoituksen eriväriset merkinnät näyttävät siinä yhtäläisiltä. Sen vuoksi olen todistelussani nojannut selkeämpään alkuperäiseen käsikirjoitukseen, jossa muste, lyijykynä, punakynä sekä eriväriset sini-kynät osoittavat merkintöjen eri tasot.

## Melartin ja polyfonia

Polyfonia sinänsä ei ole Erkki Melartinin tuotannossa ”ainutlaatuista” (ks. Wase-nius 1916 yllä), se ei murtaudu esiin vasta 5. sinfoniassa. Polyfonisen tekniikan hallinnalle laskettiin pohja jo opiskeluaikana Helsingin musiikkiopistossa. Ranta-Meyerin (2008, 21) mukaan Melartinin teoreettisten aineiden ja sävellyksen opettaja Martin Wegelius (1846–1906) ”edellytti perusteellisia kontrapunktiopintoja” ennen kuin Melartinin välillä jo alkaneita sävellysopintoja voitaisiin jatkaa. Vuosina 1899–1901 Melartin opiskeli Wienissä Robert Fuchsin (1847–1927) johdolla muun muassa kontrapunktiä. Fuchs lähti liikkeelle vokaalisatsista ”varmistaakseen oppilaittensa varman tekniikan”. Melartinia oli jo Suomessa pidetty ”arbetsdillenä”, joten ei ollut ihme, että myös Fuchs, jonka tapana oli ”kirjoittaa oppilailla puhtaan diatonisia kontrapunktiharjoituksia ja fuugia kaspäin siinä määrin, että vihdoin tämä jäykkä muoto alkoi elää”, sai hämmästellä oppilaansa ahkeruutta. (Ibid. 26–29.)

Melartinin sinfonioista kirjoittanut Leo Härkönen (1935, 26), joka hänkin katsoo viidennen, a-molli-sinfonian olevan ”tekijänsä kontrapunktisen taidon mestarinäyte”, toteaa että ”näissä teoksissa esiintyy erikoisesti hänen vapaa, mutta symmetrinen muotoilukykyensä ja taidokas polyfoninen sommittelunsa. Jo kahdessa ensimmäisessä, c-molli- ja e-molli-sinfoniassa on tämä havaittavissa.” (ibid.) On silti todettava, ettei Melartin anna missään muussa sinfoniasaan polyfonialle niin huomattavaa asemaa kuin viidennessä. Kuudes sinfonia ei enää seuraa samoja jälkiä. Siinä Maasalon (1969, 23) mukaan ”aikaisempi komplisoitu kontrapunktinen kudos ja äärimmilleen viety osien välinen temaattinen ykseys on nyt antanut sijan vapaammalle temaattiselle elämälle”. Melartin ei kuitenkaan tyhjentänyt polyfonista osaamistaan 5. sinfoniansa neloisfuugaan. Heikki Poroilan (2015, 133) mukaan Melartinin viimeinen opusnumeron saanut teos vuodelta 1936 oli *Neljä fuugaa jousikvartetille* op. 189.

<sup>6</sup> J. K. Paasikiven kirjeestä Väinö Tannerille 17.7.1939.

## Mitä finaaliuugasta on tähän mennessä sanottu?

Aihettani koskevat vähäiset kirjallisuuslähteet voidaan jakaa kolmeen lajiin: mainintoihin, kuvauksiin ja analyysihin. Useimmat finaalista kirjoittaneet tyytyvät jompaankumpaan ensiksi mainittuun. Suppeissa maininnoissa fuuga on etualalla (Härkönen 1935, 26; Pylkkänen 1992, 10–11; Salmenhaara 2000, 11; Liljeroos 2015, 119), kun taas hiukan laajemmissa kuvauksissa esitetään finaalin ajallista kulkua huomioiden myös koraalin osuus siinä (Maasalo 1969, 22–23; Korhonen 1995, 32; Räihälä 2000a, 18; 2000b, 47). Maininnat ja kuvaukset syvenevät analyysin suuntaan, kun kirjoittajat poimivat esille – eivät tosin aina tarkasti – fuugassa käytettyjä sävellystekniikoita. Palaan epätarkkuuksiin jäljempänä.

Analyyttisiä tekstejä, joissa muiden sinfonian osien lisäksi myös fuugaa on käsitelty, tunnen neljä. Näistä vanhin on *Tidning för Musik* -lehden vuoden 1916 tammikuun ensimmäisessä numerossa sivuilla 3–5 ilmestynyt kirjoitus ”Sinfonia brevis, n. 5, a-moll. av Erkki Melartin. Tematisk analys.” Allekirjoittamaton teksti on sivuilla 3 ja 5, kun taas sivu 4 käsittää nuottiesimerkit, joita on kaikkiaan 14.

Kymmenen vuotta tämän jälkeen Härkönen (1926b, 21) julkaisi *Suomen Musiikkilehdessä* laajan kaksiosaisen Melartinin sävellystuotantoa koskevan kirjoituksen. Jälkimmäisessä osassa hän koskettaa 5. sinfonian finaaliakin, ”joka on suurin piirtein neliteemainen fuuga”. Härkönen ei esitä nuottiesimerkkejä, mutta pelkästä kuvauksesta hänen tekstinsä erottuu suuremman yksityiskohtaisuutensa puolesta.

Suomalaisen musiikin historiansa Melartin-jaksoon Salmenhaara (1996, 222–223) on sisällyttänyt finaaliin sisältyvästä fuugasta ”neljän fuugaeksposition” luettelon teemoineen ilman tahtinumeroita. Hänkään ei esitä fuugasta nuottiesimerkkejä. Finaalin kaikkiaan 303 tahdistta Salmenhaaran lista kattaa tahdit 1–30, 31–49, 50–74 ja 75–105, mutta päättyy ennen vuoden 1916 analyysissä mainittua ”Fis-duuriin johtavaa käännettä”. Taitejaon jälkeen Salmenhaara kuvailee musiikin etenemistä samaan tapaan kuin vuoden 1916 analyysi ja Härkönen (1926b, 21).

Sakari Ylivuori (2015, 36–57) on kirjoittanut artikkelin ”Voima, ääriiviivat ja sinfoninen ykseys. Melartinin viides sinfonia, ’Sinfonia Brevis’, op. 90”. Se ei kuitenkaan sisällä finaaliuugan analyysia, vaikka otsikon ja laajuuden perusteella sitä lukija olisi saattanut odottaa. Hänen artikkelinsa keskittyy sinfonian ensimmäiseen ja toiseen osaan niitä kaavioiden ja nuottiesimerkeiden valaisten. 5. sinfoniasta kirjoittaneista ainoastaan Ylivuori (s. 40) on kiteyttänyt muotokaavaksi ABACABA vuoden 1916 analyysin kuvauksen teoksen kolmannesta osasta. Artikkeleihin sisältyvät finaalia käsittelevät tekstikohdat (s. 39, 41) eivät kerro enempää kuin vuosien 1916 ja 1926 analyttiset tekstit, joskin hän on kietonut esittämänsä huomiot sinänsä mielenkiintoiseen sinfonianlaajuista etenevää ja takautuvaa temaattista prosessia koskevaan pohdiskeluun (ks. Ylivuori 2015, 39, kuva 1).

Kirjallisuustarkastelun perusteella voi todeta, että ainoastaan finaaliuugan alkupuolen jakamisessa taitteisiin Salmenhaara menee Ylivuorta – ja kaikkia muitakin kirjoittajia – jonkin verran pitemmälle.

## Kuka on vuoden 1916 analyysin kirjoittaja?

Kysymystä vuoden 1916 analyysin kirjoittajasta ei tietääkseni ole pohdittu Melartinin elässä eikä pitkään sen jälkeenkään. Salmenhaara (1996, 221) arvelee, että ”*Tidning för Musik* (1/1916) julkaistu nimetön analyysi – joka jälleen nuottiliitteineen jaettiin konserttiyleisön valistukseksi – on todennäköisesti Melartinin itsensä laatima”.<sup>7</sup> Ranta-Meyer ja Kyllönen (2008, 2) esittävät, että ”sana- ja nuottiesimerkkien avulla on pääteltävissä, että nimetön artikkeli on säveltäjän itsensä kirjoittama”. Ylivuori (2015, 38) ei esitä edellistä lainausta, mutta tekee nimettömän artikkelin osalta kirjoittajasta lähdeluettelonsa tieteellisten vaatimusten mukaisen hakasulkuvarauksen (ibid., 53). Tekstissään hän silti luottaa aiempiin kirjoittajiin siteeraten 1916 artikkelin ajatuksia ”säveltäjän itsensä” mainintoina (ibid., 38–39, 50).

Nähdäkseni moni seikka artikkelissa voi saada uumoilemaan Melartinia sen kirjoittajaksi. Vaikka vuoden 1916 analyysia ei ole allekirjoitettu, voi hyvin olettaa, että juuri jonkun muun kirjoittajan kuin säveltäjän itsensä olisi pitänyt merkitä alle nimensä tai nimimerkkinsä. Alempana esitän oletuksen miksi nimi- kirjoitus on jätetty merkitsemättä.

Vuonna 1905 säveltäjä oli *Finsk Musikrevy* -lehden toisessa numerossa julkaissut analyysin kyseisenä vuonna valmistuneesta toisesta sinfoniastaan: ”Symfoni N:o 2 (e-moll) af Erkki Melartin. Musikalisk analys” (Ranta-Meyer 2003, 96). Vuosien 1905 ja 1916 analyysien vertaileva lukija voi päätyä käsitykseen, että molempien kirjoittaja on sama henkilö, sillä artikkelien muoto on samankaltainen. Ilman aikaisempaan ”musiikilliseen analyysiin” vertaamistakin myöhemmässä ”temaattisessa analyysissä” on piirteitä, jotka kielivät kohteestaan erittäin hyvin perillä olevasta kirjoittajasta.

Kummankin analyysin alussa kirjoittaja selittää, ettei aio puuttua teoksen ajatus- tai tunnesisältöön (1905 ”tankeinhållet”, 1916 ”tanke- eller känsloinhållet”). Aiemman analyysin lukijalle on selvää, että säveltäjällä toki olisi tästä ensi käden tietoa. Myöhemmän analyysin kirjoittaja antaa saman vaikutelman.<sup>8</sup> Lisäksi Melartinin käsialaa tunteva huomaa, että vuoden 1916 analyysin nuot-

<sup>7</sup> Ilmaisu ”jaettiin” edellyttää ilmaista jakelua, mutta *Hufvudstadsbladetissa* 12.1.1916 julkaistun, seuraavan päivän konserttia esittelevän pikku-uutisen mukaan ”programmet [- -] blir af ovanligt intresse genom sitt hufvudnummer, Erkki Melartins nya Symfoni n:r 5 [- -]. För nödig vägledning vis à vis verkets konstruktion har ”Tidning för musik” ombesörjt en tryckt tematisk analys däraf, hvilken säljes vid ingången”. Itse konserttipäivänä torstaina 13.1.1916 samassa lehdessä oli uusi, allekirjoituksella ”Bis” varustettu konserttiedotus, jonka lopussa oli lause: ”En tryckt tematisk analys (med notexempel) öfver symfonin säljes vid ingången.”

<sup>8</sup> Huomiota kiinnittää myös, ettei vuonna 1905 (ks. Räihälä 2000a, 14; 2000b, 46) eikä 1916 kirjoittaja tunnu pitävän kiinni omasta kannastaan, vaan kuitenkin tuolloin tällöin luonnehtii musiikkia sanoin, jotka ainakin romantiikan aikakauden jälkeisestä lukijasta tuntuvat kertovan sekä ajatus- että tunnesisällöstä (esim. 1905, 39 ”sönderslitna motiv”; vrt. Ranta-Meyer 2003, 96 sekä 1916, 3 ”en aning om seger”).

tiesimerkit ovat hänen piirtämiään (Ranta-Meyer kirjoittajalle 20.6.2018). Vaikka käsiala olisikin tunnistamaton, joistakin nuottiesimerkeistä voi päätellä, että ne perustuvat säveltäjän luonnoksiin. Analyysin esimerkkitaulukossa numerona 6. on kaksi fermaatein (perinteinen koraalin säkeen päätöstä osoittava merkki) merkittyä koraalin säettä, joista ensimmäinen päättyy A-duurissa ja toinen sen rinnakaissävelajissa luonnollisessa fis-mollissa. Ensimmäinen säe kuullaan kolmasti jo sinfonian alkuosissa: ensiosan kehittelyn lopussa A-duurissa vajaana vailla päätössointuaan (I:229–233), sitten ensiosan codassa kokonaisena päätössointuineen luonnollisessa a-mollissa (I:352–361) sekä vihdoin toisen osan lopussa kokonaisena A-duurissa (II:89–94). Koraalin toinen säe saadaan kuulla vasta finaalissa, mutta siellä se ei kuitenkaan esiinny luonnollisessa fis-mollissa (kuten analyysin esimerkissä), vaan luonnollisissa dis- ja d-molleissa. Miksi teemataulukossa olisi nähty vaivaa toisen säkeen transponoimiseksi ensimmäisen säkeen A-duurin rinnakaissävellajiin? On luultavaa, että nuottiesimerkin säkeet ovat peräisin koraalin kauttaaltaan A-duurissa ollesta alkumuodosta. Teemataulukon 7. esimerkki viittaa samaan suuntaan. Siinä hitaan osan pääteemaa ei ole otettu Andanten alusta (II:1–9), kuten vähiten vaivaa nähden olisi voinut tehdä, vaan esimerkki yhdistää tahdit II:1–8 ja II:16–18. Tässäkin käytettävissä ollut luonnos, sävellyksen varhempi vaihe, selittää asian yksinkertaisimmalla tavalla.

On siis lukuisia seikkoja, jotka viittaavat tai näyttävät viittaavan Melartiniin vuoden 1916 analyysin tietolähteenä, ehkäpä myös sen tekstin kirjoittajana. On myös toisia, vähäisemmiltä näyttäviä asioita, joita on vaikea yhdistää Melartiniin, mutta helpommin muuhun kirjoittajaan. Vaatimattomaksi tunnettu Melartin tuskin olisi luonnehtinut erästä neloisfuugansa komplisoitua yksityiskohtaa 'vahvaksi ajatusrakennelmaksi' ("en stark tankebyggnad"), mutta tuollainen kehu sopii kenelle tahansa muulle. Melartin tuskin olisi erehtynyt analyysissaan sanomaan, että finaalin lopussa koraalin ensimmäinen säe ("första strof") toistuu, kun hän oli toistanut koraalin viimeisen, seitsemännen säkeen. Muutkin pienet epätarkkuudet joita artikkelissa tapaa (ks. seuraava osio), panee luontevammin jonkun muun kirjoittajan tilille. Sekin yksityiskohta, että analyysissa koraalin eri säkeitten sävellajit ("ass-, diss-, g-, d-, gess-, ess-, a") on kirjoitettu pienin kirjaimin, ikäänkuin ne kaikki olisivat eri molleissa, sopii huonosti Helsingin musiikkiopistossa musiikin teorian opettajanakin toimineen Melartinin pirtaan.<sup>9</sup> Laitoksen perustajan Martin Wegeliuksen (1846–1906) opistoaan varten kirjoittamassa teorian oppikirjassa (*Lärobok i allmän musikära och analys*) noudatettiin saksalaista käytäntöä, jossa duurisävellajit on kirjoitettu isoin ja mollisävellajit pienin kirjaimin; näinhän suomalaisessa musiikinopetuksessa yhäkin tehdään.<sup>10</sup> Tällainen analyttinen epätarkkuus on luontevinta säilyttää jonkun muun kirjoittajan kuin säveltäjän harteille.

On olemassa lähde, josta on pääteltävissä Melartinin osuuden vuoden 1916 analyysissa rajoittuneen nuottiesimerkkien piirtämiseen ja lisäksi enintään ensikäden tietojen antamiseen. Helsingin kaupunginarkistossa säilytettävän 5. sinfo-

<sup>9</sup> Melartinista opettajana ks. Ranta-Meyer 2003, 69, 73, 86–87 ja 2008, 47–48.

<sup>10</sup> Ks. Wegelius 1888, 13–14: Dur- och mollskalan; Wegelius–Ekman 1909, 17–18: Dur- och mollskalan.

nian partituurin käsikirjoituksen 20-viivastoiselle nuottilehdelle kirjoitetun nimisivun kääntöpuolelle, partituurin ensimmäistä sivua vasten, on taitekohdastaan liimattu eripainos vuoden 1916 analyysistä (sen sivut on numeroitu 2–4). Eripainoksen viimeisen sivun alle puuttuvan nimikirjoituksen kohdalle on Melartinin käsialalla lyijykynällä lainausmerkkien sisään kirjoitettu alleviivattu ”Bis” ja sen alle sulkeisiin ilman lainausmerkkejä (= Karl Fredrik Wasenius).<sup>11</sup> Eripainoksen nimisivun alalaitaan on niin ikään lyijykynällä merkitty ”Ur Tidning för musik”, mutta silti sen tekstisivuilta 2 ja 4 on kuin korrehtuurista joitakin sanoja kevyesti pyyhitty yli lyijykynällä; sivulla 2 on vasempaan marginaaliin myös merkitty ylipyyhittyjä korvaavia sanoja (ei Melartinin käsialalla), joita siis ei ole painettu. Ylipyyhinnät – tai ainakin osa niistä – ovat luultavasti Melartinin tekemiä, minkä päättelen siitä, että analyysin luonnehdinnasta ”en stark tankebyggnad” (vahva ajatusrakennelma) on sana ”stark” ylipyyhitty.

Analyysin kirjoittajaksi paljastuu siten ”Bis” Wasenius, joka on nuottiesimerkkien lisäksi mitä luultavimmin saanut analyysiaan varten tietoja teoksesta suullisesti Melartinilta. Siten parhaiten käyvät ymmärrettäviksi tämän kriitikon läpikotainen perehtyminen sävellysuutuuteen (josta päätellen säveltäjää itseään on saatettu epäillä analyysin kirjoittajaksi) sekä Melartinin tekemiksi hieman oudot yksityiskohdat ja huolimattomuudet. Kun säveltäjän osuus artikkelin syntymiseen on ollut huomattava, on Waseniuksen voinut olla vaikeata ottaa sitä pelkästään omiin nimiinsä. Lisäksi allekirjoituksen puuttumiseen ovat voineet vaikuttaa myös jääviyssyyt: 5. sinfonian temaattisen analyysin kirjoittaja oli samalla sen kantaesityksessä läsnä myös *Hufvudstadsbladetin* kriitikkona.

## Mitä vuoden 1916 analyysissa kerrotaan fuugasta?

Jos Melartin – kuten näyttää – on vuoden 1916 analyysin pääasiallinen tietolähde, kirjoitus saattaa tallentaa niin sanottua tekijän tietoa ja siten sen kiinnostavuus analyysin kannalta kasvaa. Seuraavassa olen suomentanut tämän analyysin viimeiseltä sivulta fuugaa koskevaa tekstiä, osin karsittuna. Viittaukset analyysin teemataulukoon olen poistanut. Niiden sijasta viittaan tarpeen tullen puhtaaksikirjoitetun partituurin vastaaviin tahteihin.

Finaali *largo–accelerando–allegro* on nimetty suurisuuntaiseksi neloisfuugaksi (”en stort hållen qvadrupelfuga”), jonka kaikki teemat ovat tunnettuja edellisistä osista.<sup>12</sup> Fuugateema IV:1–4 (kuva 1b) on kehitelty ensimmäisen osan pääteemasta I:3–5 (kuva 1a).<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Nämä merkinnät ovat säveltäjän käsialan tuntevat Tuire Ranta-Meyer ja Jani Kyllönen 6.7.2018 tunnistaneet Melartinin tekemiksi.

<sup>12</sup> Pyllkänen 1992, 10 sanoo virheellisesti, että ”... teemoista kolme juontuu sinfonian aiemmista osista.”

<sup>13</sup> Waseniuksen analyysin teemataulukossa fuugateema tempossa *Lento* vailla tahtiosoitusta on esimerkki 12, ja esimerkki 1b-d on siinä ensiosan pääteema. Waseniuksen taulukon esimerkki 12 kattaa sen esimerkki 1b:n kokonaisuudessaan ja ensimmäisen sävelen 1c:stä vastaten oheista kuva 1b:tä.

(Moderato)

a) Vc. I: 3 *p*

I taite  
Largo - pensieroso

b) Cb. IV: 1 (suoni reali) *p*

(1.)

Kuva 1. Ensimmäisen ja neljännen osan pääteemat.

(Allegro)

a) Fl. I III: 3 *fz* *p* *morendo*

III taite  
IV: 31 Allegretto

b) Vle. *f*

Kuva 2. Intermezzon teema ja toinen fuugateema.

Allegro

a) Vl. I I: 58 *ff* *8va*

IV taite  
Allegro moderato

b) Vc. IV: 50 *ff* *fz*

Kuva 3. Ensi osan lopputeema ja kolmas fuugateema.

Poco più allegro

a) Tr. I I: 42 *f*

V taite  
IV: 75 Più allegro

b) Cor. *f*

Kuva 4. Ensi osan sivuteema ja neljäs fuugateema.



Toinen teema IV:31–34 (kuva 2b) on nuotilleen (”not för not”) sama kuin kolmannen osan, intermezzon ensimmäinen teema III:3–7 (kuva 2a).<sup>14</sup> Tämän jälkeen molempia teemoja kuljetetaan yhdessä. Kolmas teema IV:50–53 (kuva 3b) johon tultaessa tempo on jo kiihtynyt allegroon, on muunnos (”en ny form”) ensi osan lopputeemasta (”slutsats”) I:58–60 (kuva 3a).<sup>15</sup> Näiden kolmen teeman esiinnyttyä yhdessä ilmaantuu neljäs teema IV:75–78 (kuva 4b), ensi osan sivuteeman (”sidosats”) I:42–45 eräs muoto (kuva 4a).<sup>16</sup> Näitä fuugan teemoja kehitellään monenlaisina yhdistelminä.

Neloisfuugan teemat esitelyään Wasenius jatkaa:

Fis-duuriin johtavan käänteen jälkeen alkaa niiden käyttö käännöksinä ja erilaisina yhä villimpinä (”alt vildare”) ja terävämmin dissonoivina ahtokulkuina (”Engführungen”). Tähän ahdinkoon ei löydy muuta ratkaisua kuin koraali joka katkaisee (”avbryter”) fuugan villin lennon. Jokaisen koraalin säkeen katkaisee tosin uudelleen fuuga, mutta joka keskeytyksen jälkeen koraalimelodia voimistuu. Sen seitsemän säettä seuraavat toisiaan joka kerran eri sävelajeissa (”varje gång i olika tonarter, ass-, diss-, g-, d-, gess-, ess-, a”). Vielä kerran kohotetaan fuugan ja sinfonian pääaihe IV:1–4 vahvaksi ajatusrakennelmaksi, nelinkertaiseksi kaanoniksi (”en fyrdubbel canon”), jonka kaikki äänet aloittavat samanaikaisesti, basso pääasiallisesti kahden tahdin nuotein (”2-takts noter”), tenorit kokonuotein, altot puolinuotein ja sopraanot neljäsosin. Tämä johtaa vain vahvasti dissonoivaan viimeiseen kriisiin (”en starkt dissonerande sista kris”) josta koraalin ensi säe, [p.o. seitsemäs] pääteeman seuraamana, sädehtii voitollisena duurissa.

## Huomioita Waseniuksen analyysistä

Vuoden 1916 analyysin lukija panee merkille, että kirjoittaja esittelee eri teemat ja käytetyt polyfoniset tekniikat lyömättä laimin osan kokonaisuudesta, mutta ei kuitenkaan jaa fuugaa taitteisiin eli ekspositioihin, mikä on tavallinen menettely fuuga-analyysissa. Joko Wasenius kaihtoi tätä tehtävää tai sitten käytettävissä oleva aika ei siihen riittänyt. Vasta Salmenhaara (1996, 222) on jakanut osan finaaliuugasta taitteisiin. Kuten mainittu, tässä suhteessa voi katsoa hänen menneen muita kirjoittajia jonkin verran pitemmälle.

<sup>14</sup> Waseniuksen teemataulukossa toinen teema on esimerkki 9 tempossa *Allegro moderato* (tahdit III:3–7). Ehkä tämän vuoksi fuugan toista teemaa ei ole kirjoitettu uudelleen IV osan esimerkiksi. Wasenius on hieman suurpiirteinen: fuugan toinen teema ei ole sama kuin esimerkki 9 kokonaisuudessaan, vaan vain sen alun tasaista liikettä vastaava osa huiluteeman ensimmäiseen kahdeksasosanuottiin asti (III:3–6); niin ikään huiluteeman alun kvarttihyppyn korvaa toisessa fuugateemassa oktaavihyppy.

<sup>15</sup> Waseniuksen teemataulukossa se on esimerkki 13 tempossa *Allegro*.

<sup>16</sup> Waseniuksen teemataulukossa se on esimerkki 14 vailla tempomerkintää. Oktaavia ylempänä kuin kuvassa 4b sen aloittavan a<sup>1</sup>:n alle on lisätty säestävät sävelet e<sup>1</sup> ja cis<sup>1</sup>.

Kun Wasenius sanoo kaikkien fuugan teemojen olevan tunnettuja edellisistä osista ("dess temata äro alla kända från de föregående satserna"), näin onkin kuulijan kannalta, mutta syntyhistorian kannalta katsoen nelisfuuga on sinfonian teemojen alkulähde. Sen perusteella, mitä Ranta-Meyer (alla) on saanut selville 5. sinfonian syntyvaiheista, säveltäjän työ on alkanut fuugasta. Siitä se on jatkunut muihin osiin, jotka valmiissa teoksessa edeltävät sitä.

Nelisfuuga jotain tulevaa sinfoniaa varten vaikuttaa olleen Melartinilla työn alla huomattavan varhaisessa vaiheessa, kymmenisen vuotta ennen kuin hän aloitti 5. sinfonian säveltämisen. Jo ennen 3. ja 4. sinfoniensa valmistumista, vuonna 1906, Melartin kirjoitti Nummellan parantolassa tuberkuloosipotilaana ollessaan muistikirjaansa (26.12.1906): "Arbetat på en quadrupelfuga (möjligen symfoni n:o 4). Samt på symfonin (3)." Tämän jälkeen seuraava viittaus nelisfuugaan on vuodelta 1908, jolloin Melartin paljastaa muistikirjassaan (27.5.1908) valmistelevansa sitä nimenomaan a-molli-sinfoniaa varten: 'Arbetat mycket på quadrupelfugan (a moll symfonin).' Muutaman viikon päästä kesäkuussa (20.6.1908) säveltäjä vielä kirjoittaa, kuinka hauska on ollut säveltää a-molli-sinfonian finaalia ja nelisfuugan ahtokulua: "Arbetat på a moll symfonins final (quadrupelfugans engführungen), roligt".<sup>17</sup>

Koraalia kuvatessaan Wasenius ei tee eroa mollin eri muotojen (luonnollinen, harmoninen) välillä, sillä koraalin säkeet jotka kulkevat dis- ja d-mollissa eivät sisällä harmonisen mollin korotettua johtosäveltä, vaan käyttävät luonnollisen mollin subtoonikaa. Analyysin mollikäsite on vieläpä niin väljä, että se sulkee piiriinsä myös mollinkaltaiset moodit.<sup>18</sup> Tämä mollikäsitteen väljyys voi olla peräisin Melartinilta itseltään tai se voi johtua Waseniuksen musiikinteoreettisen tuntemuksen rajoituksista; näitähän Melartin on voinut ottaa huomioon jo puhuessaan Waseniukselle sinfoniastaan. Oli miten oli, tämä mollikäsitteen väljyys antaa mielestäni aiheen kahteen nykyistä analyysia koskevaan johtopäätökseen. Ensiksikin, että molliasteikkojen eri muodot (myös mollinkaltaiset moodit) on yksityiskohtiin liittyvässä analyysissä syytä huomioida tasa-arvoisina asteikkoina harmonisen mollin ohessa, eikä pitää viimeksi mainittua analyytisenä normina. Toiseksi näiden asteikkojen kutsuminen waseniusmaisen kokoaavasti "molliksi" saattaa osoittautua käyttökelpoiseksi tonaalisen pohjapiirroksen mittakaavassa.

<sup>17</sup> Ranta-Meyer 18.3.2018 sähköpostiviestissä kirjoittajalle. Muistikirjassa tarkoitettu ahtokulua merkitsevä sana "engführung" on pyyhitty lyijykynällä yli käsi-kirjoitukseen liitettyssä Waseniuksen artikkelin eripainoksessa.

<sup>18</sup> Wasenius 1916, 3 (II palsta) pitää tahteja I:138–146 ennen kansanlaulun-omaista episodista – sekä myös tätä – fis-mollina ("i fis-moll"). Näiden tahtien ajan soi sointu Fis–a–cis1–dis1 säestäen fis-pohjaista melodiaa, jonka säveliköksi osoittautuu fis – gis – a – h – cis – dis – e – fis. Tässä yhteydessä Wasenius ei liioin näe ainoaksi mahdollisuudeksi pitää paikallaan pysyvää muodostelmaa Fis–a–cis1–dis1 kvinttisekstisointuna, so. muunnetun nelisoinnun käännöksenä, vaan tekstin perusteella näyttää käsittävän sen fis-doorisen toonikalle rakentuvaksi lisäsektisoinniksi (fis-doorinen: I<sup>5+6</sup>).

## Onko Melartin sittenkin jakanut fuugansa taitteisiin?

Vuoden 1916 analyysissä ei puhuta taitejaosta, mutta sinfonian käsikirjoitusta tutkiessaan joutuu kysymään, onko Melartin partituurissaan sittenkin antanut merkkejä fuugansa taitejaosta. Tätä varten on syytä tutkailla muitakin partituurin merkintöjä kuin säveltasoihin liittyviä. Ranta-Meyer ja Kyllönen (2008, 2) toteavat, että alkuperäinen partituuri ”sisältää eri kerrostumia ja eri kapellimestareiden merkintöjä”.<sup>19</sup> Kun Melartin johti 5. sinfoniansa kantaesityksen, hän oli ensimmäinen, jolla oli syytä tehdä partituuriinsa kapellimestarin työtä helpottavia merkintöjä.<sup>20</sup> Näitä ovat muiden muassa käsikirjoitukseen merkityt harjoitusnumerot ja kaksoisviivat.<sup>21</sup> Se, kummat on merkitty ensiksi, ei käy ilmi. Jos harjoitusnumerot ja kaksoisviivat on tehnyt kaksi eri henkilöä, oletan säveltäjän olleen vastuussa kaksoisviivoista. Syitä tähän oletukseen esitän alempana. Aluksi on paikallaan tarkastella käsikirjoituksen harjoitusnumeroiden ja kaksoisviivojen suhdetta toisiinsa.

Harjoitusnumeroita on tapana sijoittaa kohtiin, jotka ovat orkesterin harjoittamisen kannalta mielekkäitä. Käsikirjoituksessa neliömäisesti kehystetyt harjoitusnumerot keskellä sivua on merkitty punakynällä tahtiviivan yläpuolelle, kuin kahden tahdin väliin (esim. harjoitusnumero 1 sijaitsee tahtien 1:6–7 kohdalla). Puhtaaksikirjoitetussa partituurissa keskellä sivua oleva harjoitusnumero on yleensä sijoitettu käsikirjoituksen tahtiparin jälkimmäisen tahdin ylle. Harjoitusnumeroiden osalta tulen siis jatkossa viittaamaan vain yhteen tahtiin.

Kaksoisviivoja on perinteisesti käytetty jäsentelyn apuna. Tahtilajin tai etumerkinnän vaihtuessa uutta merkintää korostaa yhden tahtiviivan asemesta kaksoisviiva. Myös taiteraja, silloinkin kun tahtilaji tai etumerkintä ei muutu, voidaan osoittaa kaksoisviivalla. Taiterajoja ovat kaksoisviivoin merkinneet pianosävellyksissään esimerkiksi Schubert, Schumann ja Brahms. Näihin merkinnällisiin rajakohtiin saattaa liittyä myös tempon vaihdos, mutta pelkkää tempon vaihdosta ei välttämättä korosteta kaksoisviivalla.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Kun 5. sinfonian valokopio on otettu 1976, sitä ennen käsikirjoituksesta johdaneisiin kapellimestareihin Ranta-Meyerin tutkimusten mukaan lukeutuvat Melartin (1916 ja 1935), Georg Schnéevoigt (1935 ja 1943), Martti Similä (1946), Tauno Hannikainen (1955), sekä Jussi Jalas (1974).

<sup>20</sup> Maasalo 1969, 21 mainitsee virheellisesti kantaesityspäivän konsertin kapellimestarina vain Schnéevoigtin, vaikka Melartin johti siinä oman sinfoniansa.

<sup>21</sup> Samoin metronomimerkinnät helpottavat – ainakin suuntaa antaen – kapellimestaria. Käsikirjoitukseen perehtyvä löytää finaalin sivuilta lukuisia lyijykynällä tehtyjä metronomimerkintöjä, joilla asteittainen tempon kiihtyminen on osoitettu. Valokopiossa näiden erilainen kynänjälki ei erotu.

<sup>22</sup> Tempon vaihdos taiterajalla ilman kaksoisviivaa: ks. Beethovenin 3. sinfonia op. 55 (1803–1804) 4. osan tahdit 348–349 (Allegro molto–Poco Andante). Tempon vaihdos taiterajalla osoitettu kaksoisviivalla: ks. Schubertin 8. sinfonia C-duuri (1828) 1. osan tahdit 568–569 (Allegro ma non troppo–Più moto; tässä tahtilaji ja etumerkintä eivät vaihdu).

Melartinin 5. sinfonian 164 sivua käsittävässä käsikirjoituksessa on runsaasti kaksoisviivoja, kaikkiaan 114 kappaletta (en ole lukenyt tähän mukaan säveltäjän kunkin osan alkuun ja loppuun merkitsemiä kaksoisviivoja). Runsaus selittyy siitä, että kaksoisviivoja on taiterajojen osoittamisen ohella käytetty osoittamaan myös taitteiden osia, joskus säkeitä (fraaseja). Tiheimmillään kaksoisviivojen välillä on vain kaksi tahtia. Käsikirjoituksessa kaksoisviivoja tapaa sekä aivan partituurisivun alussa että sivujen keskellä. Niiden merkitsemisessä on käytetty sekä mustetta että lyijykynää, viivainta ja vapaata kättä.

Sivujen keskellä kaksoisviivat on toisinaan kirjoitettu viivaimella (viivain + viivain) musteella. Näitä kaksoisviivoja voi varmimmin pitää säveltäjän tekemänä. Useimmat kaksoisviivat on saatu aikaan siten, että vapaalla kädellä (tai sitten viivaimella huolettomasti) on musteella viivaimella merkityn tahtiviivan vasemmalle puolelle vedetty lyijykynällä toinen viiva, joka seuraa tahtiviivaa välillä lähempää ja kauempaa, milloin siinä kiinnikin ollen, välillä yhtenäisenä, mutta välillä katkonaisenakin (viivain + vapaa käsi). Kutsun jatkossa edellisiä viivaimella ja jälkimmäisiä käsivaralta vedetyiksi kaksoisviivoiksi.

Kaikki ne kaksoisviivat, jotka ovat partituurisivun alussa, on vedetty käsivaraisesti ja selvästikin ilman viivainta. Ne kulkevat akkoladiviivan oikealla puolella siten, että viivastojen nuottiavain jää musteella merkityn akkoladiviivan ja vapaalla kädellä lyijykynällä vedetyn viivan väliin; näissä kaksoisviivoissa siis musteen ja lyijykynän järjestys on päinvastainen kuin partituurisivuille merkityissä kaksoisviivoissa.<sup>23</sup>

Sinfonian kolmannessa osassa on kahdesti käytetty jopa kolmoisviivoja. Ne on saatu aikaan siten, että viivaimella musteella vedetyn kaksoisviivan vasemmalle puolelle on lyijykynällä vedetty vielä kolmaskin käsivarainen viiva. Kaksois- ja kolmoisviivojen osalta tulen jatkossa viittaamaan tahtipariin, jonka väliselle tahtiviivalle ne on merkitty (esim: IV:88–89; finaalin yhdeksäs kaksoisviiva).

Harjoitusnumeroita käsikirjoituksen partituurissa on 126, kun taas kaksoisviivoja on 114. Osissa on yleensä enemmän harjoitusnumeroita kuin kaksoisviivoja, vain kolmannessa osassa jälkimmäisiä on enemmän. Taulukossa 1 on eritelty harjoitusnumeroiden ja kaksoisviivojen määrä kussakin osassa sekä näiden yhteensattuminen. Viimeisen sarakkeen sana ”muualla” suo mahdollisuuden siihenkin, että kaksoisviiva sijaitsee vain tahdin päässä harjoitusnumerosta (esim. I:35 harjoitusnumero 6, I:35–36 kaksoisviiva). Harjoitusnumeroiden ja

<sup>23</sup> Ainoa 5. sinfonian partituurin käsikirjoituksessa oleva sivun keskelle merkitty kaksoisviiva jossa lyijykynällä merkitty käsivarainen viiva kulkee musteviivan oikealla puolella, on ensimmäisessä osassa harjoitusnumeron 42 kohdalle vedetty 38. kaksoisviiva. Siinä lyijykynäviiva mutkittelee seismografin tavoin. Toinen horkkamaisesti vapiseva lyijykynäviiva tavataan harjoitusnumeron 44 kohdalla, mutta tässä 39. kaksoisviivassa se kulkee tavanomaiseen tapaan musteviivan vasemmalla puolella. Ainoat tapaukset, joissa kaksoisviivassa lyijykynä risteää musteella vedetyn viivainsuoran tahtiviivan, ovat III osassa harjoitusnumeron 18 kohdalle vedetty 26. kaksoisviiva sekä IV osassa harjoitusnumeron 39 kohdalle vedetty 30. kaksoisviiva; näissä lyijykynäviiva kulkee ylhäällä tahtiviivan vasemmalla, alhaalla sen oikealla puolella.

kaksoisviivojen yhteensattumien määrä on suuri, muttei niin suuri, että sama henkilö – tai kaksi eri henkilöä – olisi katsonut niiden ajavan saman asian.

Taulukko 1. Harjoitusnumeroiden ja kaksoisviivojen suhde.

	harjoitusnume- roita	kaksoisviivoja	kaksoisviivoja harjoitusnume- roiden kohdalla	kaksoisviivoja muualla kuin harjoitusnume- roiden kohdalla
I osa	50	45	26	19
II osa	18	12	9	3
III osa	19	27	15	12
IV osa	39	30	24	6

Kaksoisviivojen kohdalle on vain harvoin merkitty tahtilajin tai sävellajin vaihdos: I ja II osassa ei kertaakaan, III osassa viisi kertaa, IV osassa kaksi kertaa. Lisäksi III osassa, jossa kaksoisviivat viidesti osoittavat tahtilajin tai/ja etumerkin-  
nän vaihtumista, on myös kuusi kohtaa, joissa tahtilajin vaihdosta ei ole mer-  
kitty kaksoisviivalla.<sup>24</sup> Tämän käytännön perusteella partituurin kaksoisviivojen  
pääasiallinen tehtävä näyttää olevan jäsentää muotoa. Kaksoisviivat on vedetty  
osoittamaan jonkin jakson, taitteen tai tiheimmillään muutaman tahdin välein  
fraasin alkua, varsinkin milloin sellainen alkaa vuoden 1916 analyysin teematau-  
lukkoon merkityllä aiheella.<sup>25</sup>

Mielestäni kaikkein selvin osoitus jäsentävästä tehtävästä on III osan kol-  
moisviivojen tapaus. Oikopäätä niiden saattaisi luulla kehystävän Intermezzon  
trio-taitetta, siis ABACABA:n C:tä,<sup>26</sup> eli osuvan tahteihin III:72–73 (harjoitusnu-  
mero 8) ja III:119–120 (harjoitusnumero 14). Kuitenkin vain jälkimmäinen kol-

<sup>24</sup> Tahtilajin vaihdos 2/2:sta 3/2:aan vailla kaksoisviivoja: III:78–79, III:86–87, III:97–98, III:105–106. Tahtilajin vaihdos 3/2:sta 2/2:aan vailla kaksoisviivoja: III:79–80, III:98–99.

<sup>25</sup> Ylivuoren 2015, 41–42 esittämä ensiosan esittelyjakson hahmotus neljine tee-  
ma-alueineen poikkeaa vuoden 1916 analyysin hahmotuksesta, jossa on kolme  
teemaa. Kaksoisviivat tukevat Waseniuksen hahmotustapaa. Joissakin kohdin  
Waseniuksen analyysin teema alkaa Ylivuoren hahmottaman kokonaisuuden si-  
sältä. Ylivuori asettaa ”toisen” ja ”kolmannen” teeman väliin lyhyen neljän tahdin  
”transition” (ibid., 42, kuva 2). Tämän motiivinen sisältö (pääteeman pääaihe) on  
kuitenkin alkanut jo Ylivuoren ”toisen teeman” lopulla viidennestä kaksoisviiva-  
sta I:35–36 (ks. ibid., 55 liite 2). Jälleen kaksoisviivan I:53–54 mukaan Ylivuoren  
”kolmannen teeman” (t. 42–56) lopulla alkaa kahdeksannesta kaksoisviivasta  
I:53–54 sivuteeman diminuution aloittama uusi kokonaisuus, joka käsittää tah-  
dit I:54–58 (ks. Ylivuori 2015, 55 liite 3).

<sup>26</sup> Ylivuori 2015, 41 (alaviitteessä 15) kutsuu trioa termillä ”C-jakso”. Hänen mu-  
kaansa kolmannen osan C-jakso alkaa ylöspäisellä kvinttihypyillä, mutta viulujen  
hyppy h<sup>1</sup>–e<sup>1</sup> tahdissa III:78 on toki alaspäinen. Ylivuori on silti oikeilla jäljillä:  
Waseniuksen – ja siis myös Melartinin – mukaan kolmannessa osassa ”Följer en  
trioartad episod [- -] som utvecklats ur huvudtemats kvartsprång”.

moisviiva on harjoitusnumeron 14 kohdalla edellisen ollessa tahdeissa III:53–54 (harjoitusnumero 6), jossa ABACABA:n järjestyksessä toinen A-taite alkaa. Trion alku harjoitusnumeron 8 kohdalla on merkitty 'vain' kaksoisviivalla. Mikä siis on syynä kolmoisviivojen sijoitteluun? Kummallakin kerralla kolmoisviivan jälkeen alkaa sellainen A-taite, jossa tanhumaisen viulujen aiheen taustalla (sen kontrapunktina) kömpii verkkaisesti (siis augmentoituna) aiheita, jotka ikäänkuin luonnostelevat tulevan neljännen osan fuugateeman käännös- ja alkuperäismuotoa.<sup>27</sup> Tähän III osan rajojen yli ulottuvaan, sinfonian kokonaisuuden kannalta tärkeään seikkaan kolmoisviivojen on tarkoitus kiinnittää kapellimestarin huomiota!

Kaksoisviivojen jäsentävä tehtävä on mielestäni painavin todistus siitä, että ne (ainakin ne) on käsikirjoitukseen merkinnyt säveltäjä. Kapellimestarilla, joka – joko luvalla tai luvatta – säveltäjän aloittamaa käytäntöä vapaasti jatkaen olisi mielin määrin piirrellyt kaksois- ja kolmoisviivoja käsikirjoitukseen, olisi täytyntä olla poikkeuksellisen nopea ja syvä hahmottamiskyky yhtyneenä poikkeukselliseen itsevarmuuteen. Harjoitusnumeroiden lisääminen partituuriin ei tällaisia ominaisuuksia edellytä.

Sinfonian käsikirjoituksen 114:sta kaksoisviivasta vuoden 2008 puhtaaksikirjoitettuun partituuriin on otettu mukaan 15. Esipuhe ei puutu kaksoisviiva-asiaan, mutta nähdäkseni kaksoisviivoista on säilytetty yleensä laajimpia muotoyksiköitä jaottavat. Taulukossa 2 muutosten määrä on eritelty osakohtaisesti.

*Taulukko 2. Kaksoisviivojen lukumäärä käsikirjoituksessa ja partituurissa.*

	kaksoisviivoja käsikirjoituksessa	kaksoisviivoja puhtaaksikirjoitetussa partituurissa
I osa	45	5
II osa	12	0
III osa	27	6
IV osa	30	4

Ensimmäisen ja toisen osan kaikki kaksoisviivat on merkitty käsivaraisesti. Ensiosan viisi säilytettyä kaksoisviivaa ovat tosin näistä siisteimpiä muistuttava viivaimella vedettyjä. Kolmannen osan kuudesta säilytetystä kaksoisviivasta viisi on viivaimella vedetty yhden ollessa käsivarainen (III:150–151 harjoitusnumero 18), muut kolme neljästä käsikirjoituksen alkuperäisestä kaksoisviivasta on tehty musteella viivaimella vetäen. Kolmoisviivat on puhtaaksikirjoitetussa partituurissa muutettu kaksoisviivoiksi, joten olen sisällyttänyt ne noihin edellä mainittuihin viiteen viivaimella vedettyyn.

Kaikki neljännen osan neljä painetussa partituurissa säilytettyä kaksoisviivaa on käsikirjoitukseen tehty musteella, molemmat viivat viivaimella vetäen; käsivaraiset kaksoisviivat lyijykynäviivoineen on siitä jätetty pois. Neljännen osan neljästä musteella ja viivaimella tehdystä kaksoisviivasta yhden jäljessä (IV:49–50,

<sup>27</sup> Maasalo 1969, 22 ja Ylivuori 2015, 39, 40–41 toteavat oikein näiden fuugateeman esimuotojen ajallisen järjestyksen: I (inversio), O (originaali). Salmenhaaralla 1996, 222 järjestys on virheellisesti päinvastainen.

harjoitusnumero 7) on tahtilajin vaihdos, toisen jäljessä (IV:113–114, harjoitusnumero 14) on etumerkinnän muutos. Kahden muun yhteydessä on säilyttämisen syynä lienee tempon vaihdos (IV:30–31 *Allegro*, IV:74–75, harjoitusnumero 10 *Più allegro*). Alempana **lihavoim** nämä puhtaaksikirjoitettuun partituuriin jätetyt kaksoisviivat.

## Salmenhaaran ekspositiot ja niiden suhde kaksoisviivoihin

On paikallaan aloittaa katsomalla, miten kaksoisviivat – varsinkin puhtaaksi kirjoitettuun partituuriin jätetyt – suhtautuvat Salmenhaaran (1996, 222) esittämään taitejakoon. Näistä neljästä fuugaekspositiosta ensimmäisen hän on nimennyt ”Teema 1 (tonaalinen jäljittely)”. Se kattaa tahdit IV:1–30, jonka jälkeen seuraa **neljäs** kaksoisviiva IV:30–31, ensimmäinen musteella merkityistä. Neloisfuugan ensimmäinen a-molli-teema (ks. kuva 1b), jota tästedes kutsun osan pääteemaksi, esiintyy aluksi kahdesti (dux ja comes) tahdeissa IV:1–6 kromaattisen kolmen tahdin laajuisen kaksiaänisen pienvälikkeen seuratussa. Ensimmäinen kaksoisviiva IV:9–10 edeltää kolmatta teemaesiintymää (dux). Ensimmäisen ja toisen teemaesiintymän kaltaista kolmatta ja neljättä teemaesiintymää (dux ja comes) tahdeissa IV:10–15 seuraa kromaattinen kuuden tahdin laajuinen neliaäninen välike, jota edeltää toinen kaksoisviiva IV:15–16. Kolmas kaksoisviiva IV:21–22 aloittaa uuden teemaesiintymien sarjan tahdeissa IV:22–31, jossa pääteema esiintyy ahtokulussa neljästi C-tasolla alkaen (5., 6., 7. ja 8. teemaesiintymissä kaikissa comes-muoto) ja viidennen kerran Fis-tasolla alkaen (9. teemaesiintymässä dux-muoto). Olen antanut järjestysnumeron myös osittaisille, alusta tai lopusta vajaille, mutta kuitenkin selvästi pääteemaksi tunnistettaville esiintymille.<sup>28</sup> Nämä pääteeman uudet esiintymät eivät tavanomaisesta poikkeavien aloitustasojensa puolesta kuitenkaan hyvästi mahdu Salmenhaaran käyttämän käsitteen ”tonaalinen jäljittely” piiriin, joten hänen antamansa fuugaeksposition määre kirjaimellisesti otettuna riittää kattamaan vain tahdit IV:1–21. Viimeistään Salmenhaaran (1996, 222) toisen ekspositionsa yhteydessä antaman määreen yhteydessä käy selväksi, että hän on lukenut ensimmäiseen fuugaekspositioonsa tahdit IV:1–30.

Neljästä hahmottamastaan fuugaekspositiosta toista Salmenhaara kutsuu nimellä ”Teema 2; 1+2”. Luen tämän siten, että ilmaantuu toinen teema jota käsitellään yhdessä ensimmäisen kanssa. Se kattaa tahdit IV:31–49 sijoittuen **neljännen** IV:30–31 ja **kuudennen** IV:49–50 kaksoisviivan väliin. Melartinin neloisfuugan rakenne on aluksi suksessiivinen, ei simultaaninen, sillä toinen fuugateema (ks. kuva 2b) tahdeissa IV:31–34 esiintyy aluksi yksinään. Se on **neljännen** IV:30–31 sekä viidennen kaksoisviivan IV:34–35 kehystämä. Toisen fuugateeman esiintymät saavat viidennen kaksoisviivan jälkeen tahdeissa IV:35–46 kontrapunktikseen pääteeman 10., 11. ja 12. teemaesiintymän. Niitä seuraa lyhyt välike (IV:46–49), jota seuraa **kuudes** kaksoisviiva IV:49–50.

<sup>28</sup> Näitä ovat esim. 8., 15. ja 28. teemaesiintymä.

Salmenhaaran neljästä fuugaekspositiosta kolmas on nimetty ”Teema 3 + 1 + 2”. Luen tämän siten, että ilmaantuu kolmas teema, jota käsitellään yhdessä ensimmäisen ja toisen kanssa. Kolmas ekspositio kattaa tahdit IV:50–74 sijoituen **kuudennen** IV:49–50 ja **kahdeksannen** IV:74–75 kaksoisviivan väliin. Kolmas fuugateema (ks. kuva 3b) tahdeissa IV:50–53 esiintyy aluksi muun muassa nousevan *allegro*-tempoisen *fauxbourdon*-kulun säestämänä. Tässäkin kohden neloisfuugan rakennetta voidaan pitää suksessiivisena, sillä vasta seuraava kolmannen fuugateeman esiintymä saa kontrapunktikseen toisen fuugateeman tahdeissa IV:53–56. Kahden tahdin mittaisen välikkeen (IV:56–57) jälkeen ne yhdessä saavat tahdeissa IV:35–46 kontrapunktikseen pääteeman 13., 14. ja 15. teemaesiintymän. 15:tä vain osittaista teemaesiintymää tahdeissa IV:66–67 seuraa seitsemännen IV:67–68 ja **kahdeksannen** kaksoisviivan IV:74–75 kehystämä välike tahdeissa IV:68–74.

Salmenhaaran mukaan neljäs fuugaekspositio on ”Teema 4 + 2 + 3 + 1”. Ilmaantuu siis neljäs teema, jota käsitellään yhdessä edellisten kolmen kanssa. Neljäs ekspositio kattaa tahdit IV:75–105 sekä seuraavan kahdennentoista ja **kolmannentoista** kaksoisviivan IV:113–114 kehystämän välikkeen (IV:106–113), jota Salmenhaara ei enää analyysissään mainitse. Neljäs ekspositio ja välike sijoittuvat **kahdeksannen** IV:74–75 ja **kolmannentoista** IV:113–114 kaksoisviivan väliin. Neljäs fuugateema (ks. kuva 4b) ei enää esiinny yksinään eikä liioin *fauxbourdonin* tai vastaavan säestämänä, vaan heti aluksi saa kontrapunktikseen toisen fuugateeman tahdeissa IV:75–78. Tämä neloisfuugan ekspositio on siis rakenteeltaan simultaaninen. Seuraava neljännen fuugateeman esiintymä saa kontrapunktikseen toisen ja kolmannen fuugateeman tahdeissa IV:78–81. Sitä seuraavat yhdistelmät ovatkin jo nelinkertaista kontrapunktia pitäen sisällään myös pääteeman 16., 17., 18., 19., 20. ja 21. esiintymät. Kaksoisviivat jakavat nämä esiintymät neljään ryhmään taulukko 3:n mukaisesti.<sup>29</sup>

Taulukko 3. Nelinkertaisen kontrapunktin asetelmien suhde kaksoisviivoihin.

Salmenhaaran analyysin 4. eksposition (t. 75–105) jälkipuoli				
Tahdit	82–85, 85–88	89–92, 92–95	98–101	102–105
Pääteeman esiintymät nelinkertaisen kontrapunktin asetelmissä	16.–17.	18.–19.	20.	21.
Rajautuen kaksoisviivoihin	8. kv–9. kv	9. kv–10. kv	10. kv–11. kv	11. kv–12. kv
Taitteen aloittavan kaksoisviivan sijainti	IV:74–75	IV:88–89	IV:97–98	IV:101–102

<sup>29</sup> Viimeistään tässä on syytä todeta sekä Waseniuksen että Salmenhaarankin analyysien valossa, ettei Härkösen 1926b, 21 lause ”ensin kuljetetaan läpi kolme teemaa yhdessä ja sitten samat erikseen, jolloin kolmatta käsiteltäessä tulee mukaan koraali” vastaa todellisuutta.



## Kaksoisviivat ja fuugan taitejako

Edeltävä Salmenhaaran (1996, 222) hahmottamien ekspositioiden tarkastelu on toivoakseni vakuuttanut lukijan kaksoisviivojen ja muotorakenteen kiinteästä yhteydestä. Hänkin siis on jaotellut neljä taitettaan musteella merkittyjen kaksoisviivojen mukaan. Kaikilla jäsentävillä kaksoisviivoilla ei nähdäkseen kuitenkaan ole samanlaista painoarvoa, koska käsikirjoituksessa muutamat on vedetty musteella. Jos jokainen kaksoisviiva tulkittaisiin taiterajaksi, se viipaloisi fuugan salamimakaraksi. Esimerkiksi äänten sisääntulot (dux bassossa – comes tenorissa – dux altossa – comes sopraanossa) väliskeineen, joiden katson yhdessä muodostavan neliäänisen fuugan ensimmäisen taitteen, tulisi kaksoisviivoja jäykästi taiterajoiksi tulkiten jakaa kaksiaääniseen ensimmäiseen, kolmi- ja neliääniseen toiseen taitteeseen sekä erilliseen neliääniseen väliskeeseen. Pidän kuitenkin teemaesiintymiä 1. – 4. väliskeineen ensimmäisenä taitteena (tahdit IV:1–21), kun taas toisena taitteena (tahdit IV:22–30) pidän sitä seuraavaa ahtoitamattomia sopraanosta bassoon, joka käsittää teemaesiintymät 5. – 8. ja jälleen sopraanoon nousevan 9. teemaesiintymän. Jaan siis, Salmenhaarasta poiketen, hänen laajan ensimmäisen ekspositionsa kahteen taitteeseen sekä erilaisen jäljittelytekniikan perusteella että osin kaksoisviivojen (alku–kolmas sekä kolmas–**neljäs** kaksoisviiva) perusteella.

Salmenhaaran jako, joka perustuu jäljiteltävien fuugateemojen määrään (taitteessa joko yksi, kaksi, kolme tai neljä teemaa), on kyllä itsessään järkeenkäypä ja havainnollinen. Kuitenkin perinteisen fuuga-analyysin kannalta katsottuna ja ottaen huomioon neliäänisen fuugan äänimäärän yhdeksän teemaesiintymää taitteessa – joista neljä olisi varsinaista ja peräti viisi ylimääräistä – olisi ylenpalttinen määrä yhden taitteen osalle. Kuuden tahdin laajuinen välike (tahdit IV:16–21) jaottaa nämä yhdeksän teemaesiintymää luontevasti kahdeksi taitteeksi (ensimmäisessä 4 ja toisessa 5 teemaesiintymää), joista jälkimmäisessä taitteessa on siis yksi ylimääräinen ( $5 = 4 + 1$ ) teemaesiintymä. Fuugaa tarkastellessani kiinnitän tarpeen vaatiessa huomiota tämänkaltaisiin laajempiin muotoa jäsentäviin väliskeisiin; tahdin tai parin laajuisista niin sanotuista pienväliskeistä mainitsen vain milloin ne jäsentävät muotoa.

Salmenhaaran jaon toista ja kolmatta ekspositiota pidän vastaavasti neloisfuugan kolmantena (tahdit IV:31–49) ja neljäntenä (tahdit IV:50–74) taitteena (rajakohtina **neljäs–kuudes** sekä **kuudes–kahdeksas** kaksoisviiva). Salmenhaaran neljännen eksposition jaan osin kaksoisviivojen mukaisesti neloisfuugan viidenneksi (IV:75–97) ja kuudenneksi (IV:98–113) taitteeksi (rajakohtina **kahdeksas–kymmenes** sekä **kymmenes–kolmastoista** kaksoisviiva). Näistä viides taite käsittää neljä ja kuudes taite kaksi pääteeman esiintymää nelinkertaisessa kontrapunktissa (ks. taulukkoa 3 yllä). Ryhmitän tähänastiset kuusi taitetta jäljiteltävien teemojen lukumäärän perusteella kahdeksi taiteryhmäksi (A ja B). Taitteiden kokoamisessa ryhmiksi käytän siis samaa perustetta kuin Salmenhaara. Taiteryhmä A käsittää taitteet I–II (yksi teema) ja taiteryhmä B taitteet III–VI (teemojen määrän kasvu kahdesta neljäksi). Näiden jälkeen seuraavat kaksoisviivojen niin ikään rajaamat fuugan taitteet voidaan jälleen ryhmittää kahdeksi taiteryhmäksi (C ja D).

Taulukko 4. Finaalifuugan taiteryhmät.

Taiteryhmä	A	B	C	D	(E) coda
Tahdit	1–30	31–113	114–161	162–254	255–303
Taitteet	I–II (2 taitetta)	III–VI (4 taitetta)	VII–X (4 taitetta)	XI–XVII (7 taitetta)	+ 3 taitetta
Rajautuen kaksoisvii-voihin	alku–4. kv	4. kv–13. kv	13. kv–18. kv	18. kv–26. kv	26. kv–lop-pu
Laatu	pääteema	pääteeman lisäksi 2., 3. ja 4. teema	teemojen inversio, ahto ym.	koraalin säkeiden ja fuugataitteiden VII–X kertaava vuorottelu	poly- ja homofonisia taitteita
Pääteeman esiintymät taitteissa	1.–4., 5.–8.+9.	10.–12., 13.– 15., 16.–19., 20.–21.	22.–23., 24.–27.+28., 29.–32., 33.–36., 37.–39.	40.–42., 43., 44.–47.+48., 49.–52., 53.–56., 57.–59., 60.	61.–64., 65.

Näin finaalfuugassa voidaan taulukon 4 mukaisesti hahmottaa kaikkiaan neljä taiteryhmää: *taiteryhmä A* (tahdit IV:1–30), jossa pääteema yksinään esiintyy, *taiteryhmä B* (tahdit IV:31–113), jossa muut teemat tuodaan mukaan polyfoniseen käsittelyyn (oktaavikäanteiseen kontrapunktiin), *taiteryhmä C* (tahdit IV:114–161), jossa teemoihin sovelletaan muita erikoistekniikkoja, kuten kääntämistä, ahtoa jne. sekä *taiteryhmä D* (tahdit IV:162–254), jossa koraali ilmaantuu ja sen säkeet ja fuuga vuorottelevat.

Taiteryhmien mittasuhteet saattavat tahtimäärissä näyttää epäsuhtaisilta. Ajassa suhde on hieman toisenlainen. On muistettava, että finaali alkaa *Largo*-tempossa (4/4). Jo alusta on ohjeena *poco a poco accelerando*. Toisen taitteen alussa harjoitusnumeron 3 kohdalla tempo on *Moderato* ja kolmannen taitteen – siis taiteryhmän B – alussa tahdissa 31 jo *Allegretto*. Tempo kiihtyy edelleen neljännen taitteen alussa harjoitusnumeron 7 kohdalla tempoon *Allegro moderato* (2/2). Tässä on lisämääränä annettu kapellimestarille ”(*tempo stabile*)”. Harjoitusnumeron 9 kohdalla uusi kiihdytys *poco a poco accel.* johtaa viidennen taitteen alussa harjoitusnumeron 10 kohdalla tempoon *Più allegro*. Tempo kiihtyy vielä tästäkin.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Käsikirjoituksessa on lyijykynällä merkitty harjoitusnumeron 10 jälkeen tahtien 75–76 kohdalle ympyrän sisään numero ”84” osoittamaan tempoa *Più allegro*, siis M.M. puolinuotille = 84. Puhtaaksikirjoitetussa partituurissa kuudennen ja seitsemännen taitteen välisen välikkeen alussa tahdissa 106 lukee ohje ”*poco a poco più aggirando*” joka jatkossa on joko *Tempo* (kuten tahdissa 114 harjoitusnumeron 14 kohdalla) tai tilapäisten vaihteluiden jälkeen *A tempo*. Sanan *aggirando* (suom. ohittaa, siis ohittaen nopeudessa edellisen tempon *Più allegro*) jälkeen ennen harjoitusnumeroa 14 tahdissa 113 on keskelle käsikirjoituksen partituurisivua lyijykynällä merkitty ympyrän sisään ”96”, siis M.M. puolinuotille = 96. Tämä lyijykynämerkintä keskellä partituurisivua tavataan uudestaan ko-

Neljää polyfonista taiteryhmää A–D seuraa sekä poly- että homofonisia taitteita käsittävä coda (tahdit IV:255–303), jota voidaan haluttaessa pitää viidentenä *taiteryhmänä E*. Seuraavan taiteryhmä B:n viidettä ja kuudetta taitetta tarkastelevan osion jälkeen tarkastelen yksityiskohtaisemmin taiteryhmiä C–E.

## Neloisfuuga ja nelinkertainen kontrapunkti

Salmenhaara (2000, 11) luonnehti 5. sinfonian finaalia fuugaksi, ”joka yhdistää toisiinsa samanaikaisesti neljä eri teemaa”. Näitä simultaanisia yhdistelmiä, joissa pääteema soi milloin ylimmässä, milloin alimmassa äänessä, milloin taas jossakin väliäänessä, kutsutaan tekniseltä kannalta katsoen nelinkertaiseksi kontrapunktiksi oktaavissa. Tämä tekniikka, jonka yksinkertaisempia lajeja ovat kaksin- ja kolminkertainen kontrapunkti, on ollut käytössä jo ennen kuin fuuga varsinaisena sävellystyypinä olikaan.<sup>31</sup> Sitä on käytetty sekä modaalisella ja duuri–molli-tonaalisella kaudella että myös näiden jälkeen.<sup>32</sup> Tekniikan perusajatus sinänsä on ajaton, eikä sen käyttäminen merkitse ”edistystä” saati ”taantumusta”. Kuitenkin aikojen vierieessä tekniikkaa on sovellettu erilaisissa harmonisissa yhteyksissä.

Renessanssin aikaisessa intervallilähtöisessä kontrapunktissa tarkat säännöt säätelivät äänten suhdetta. Koska kaksiaanisessa oktaavikänteisessä kontrapunktissa perusasetelman konsonoiva kvintti-intervalli muuttuu dissonoivaksi kvartiksi, on kvinttiäkin jo perusasetelmassa käsiteltävä dissonanssin tavoin, jotta äänten oktaavisiirto ei tuottaisi säännönvastaisia kulkuja.<sup>33</sup> Kvartti oli dissonanssi vain suhteessa alimpaan ääneen, bassoon; ylä-äänten välisenä intervallina sitä sai käyttää vapaasti. Barokin aikana alkunsa saanut harmoninen kontrapunkti (jonka perusta, kenraalibasso, on tavallisimmin neliääninen) sallii kvartti-intervallille useampia tulkintamahdollisuuksia: se voi olla joko sointuun kuulumaton hajasävel tai soinnun sävel. Hajasävelenä se voi edetä asteittaisesti alas- tai ylös-

---

raalin seitsemättä säettä kerrattaessa harjoitusnumeron 38 kohdalla. Siinä puhtaaksikirjoitetun partituurin tahdin IV:289 yllä lukee: *A tempo (allegro)*; käsikirjoituksessa allegro-sanan jälkeen ennen sulkua seuraa huutomerkki.

<sup>31</sup> Alfred Mannin (1981, 18) mukaan ensimmäisenä vastaliikkeisestä imitaatiosta sekä kaksinkertaisesta kontrapunktista kirjoitti 1555 Don Nicola Vicentino teoksessaan *L'Antica Musica ridotta alla moderna prattica*. Renessanssin aikana fuuga-termillä varsinaisesti tarkoitettiin fuugaekspositiota osana sävellystä. Sävellyslajiksi fuuga kehittyi vasta barokin aikakaudella (ibid., 31–32).

<sup>32</sup> Ks. esim. J. S. Bachin Sinfonian 15 h-molli tahteja 1–6 ja Bela Bartókin *Mikrokosoksen* kappaleita I:23, II:50 sekä V:123a ja 123b, jotka ovat havainnollisia esimerkkejä kaksiaanisesta oktaavikänteisestä kaksinkertaisesta kontrapunktin soveltamisesta.

<sup>33</sup> Ks. Jeppesen 1972, 219–221; Mann 1981, 108–109.

päin.<sup>34</sup> Suhteessa bassoon syntyy neliäänisessä kudoksessa kvarttisekstisointu, joka puolestaan voi olla joko dissonoiva, tai – tietyin edellytyksin – niin sanottu konsonoiva kvarttisekstisointu, jonka basso voi edetä hypyllä saman harmonian muuhun muotoon (tällaista konsonoivaa kvarttisekstisointua Melartin käyttä esim. tahdissa IV:82, ks. kuva 5). Finaalifuugansa nelinkertaisessa kontrapunktissa Melartin jatkaa barokista alkunsa saanutta harmonian avaamisen traditiota nelisointujen käänöksineen kaikkineen, joten ei ole mielekästä etsiä – ja löytää – siitä renessanssin aikojen sääntöjen ylitsekäymisiä.

Kaksinkertaisessa kontrapunktissa on  $2 \times 1 = 2$  mahdollisuutta yhdistellä kahta teemaa. Kolminkertaisessa kontrapunktissa kolmas ääni lisää mahdollisuuksien määrää kuuteen ( $3 \times 2 \times 1 = 6$ ). Nelinkertaisessa kontrapunktissa teemojen samanaikaisia yhdistelymahdollisuuksia on  $4 \times 3 \times 2 \times 1 = 24$ . Alla olevissa taulukoissa 5, 6, 7 ja 8 on esitelty kaikki nelinkertaisen kontrapunktin yhdistelmät siten, että taulukko kerrallaan kukin teema on vuorollaan sijoitettu ylimpään ääneen, sopraanoon: ensin pääteema (numero 1), sitten muut kolme teemaa, jotka on vastaavasti merkitty numeroilla 2, 3 ja 4.

Taulukko 5. Neloisfuugan teemojen suhde 19. esiintymässä.

			19. teemaesiintymä t. IV:92–95 V taite		
1	1	1	1	1	1
2	2	3	3	4	4
3	4	2	4	2	3
4	3	4	2	3	2

Taulukko 6. Neloisfuugan teemojen suhde 16., 20. ja 23. (=43.) esiintymässä.

		20. teemaesiintymä t. IV:98–101 VI taite	inversiomuodot: 23. (= 43.) teemaesiintymä; t. IV:129–132 (t. IV:182–185) VII taite (= XII)		16. teemaesiintymä t. IV:82–85 V taite
2	2	2	2	2	2
1	1	3	3	4	4
3	4	1	4	1	3
4	3	4	1	3	1

<sup>34</sup> Vrt. esim. J. S. Bachin Sinfonian 15 h-molli tahteja 1–3 (perusasetelma) tahteihin 4–6 (oktaavikäänneinen muoto). Perusasetelmassa tahdissa 1 sointuun h: I kuuluva kvintti  $\text{fis}^1$  muuttuu käännytyssä asetelmassa tahdissa 4 kvarttisekstisoinnun  $\text{fis}$ -bassoksi, jossa dissonoiva kvartti sitten tahdissa 5 saa sääntöjen mukaisen 4–3 purkauksensa  $\text{h}^1$ - $\text{ais}^1$ . Vastaavasti perusasetelmassa tahdissa 2 kvintin  $\text{fis}^1/\text{h}$  hajasävelenä käsitelty h soinnussa h:  $\text{V}^6$  muuttuu käännytyssä asetelmassa tahdissa 5 hajasäveliseksi kvartiksi  $\text{h}^1/\text{fis}$  soinnussa h: V.

*Taulukko 7. Neloisfuugan teemojen suhde 18. ja 21. esiintymissä.*

18. teemaesiintymä t. IV:89–92 V taite	21. teemaesiintymä t. IV:102–105 VI taite				
3	3	3	3	3	3
1	1	2	2	4	4
2	4	1	4	1	2
4	2	4	1	2	1

*Taulukko 8. Neloisfuugan teemojen suhde 17. esiintymässä.*

		17. teemaesiintymä V taite t. IV:85–88			
4	4	4	4	4	4
1	1	2	2	3	3
2	3	1	3	1	2
3	2	3	1	2	1

Teemojen ollessa käänösmodossaan (inversioina) Melartin on käyttänyt taulukon 6 neljännen sarakkeen yhdistelmää. Tämä 23. teemaesiintymä kerataan myöhemmin 43. teemaesiintymänä; sen soitinnus on silloin erilainen, mutta teemojen suhde toisiinsa sama.

Melartin on siis käyttänyt kaikkiaan kahdestakymmenestä neljästä mahdollisuudesta seitsemää. Tässä otannassa ei ole mitään tavatonta; kolminkertaisessaakaan kontrapunktissa säveltäjät eivät välttämättä tule käyttäneeksi kaikkia kuutta mahdollisuutta.<sup>35</sup> Yhdistelmien käytön sanelee musiikillinen tarve, ei halu esitellä tekniikkaa. Neljä ensimmäistä yhdistelmänsä (ks. taulukkoa 9) Melartin on valinnut siten, että viidennen taitteen teemaesiintymissä 16.–19. (tahdit IV:82–85, 85–88, 89–92, 92–95) pääteema nousee bassosta tenoriin, sitten alttoon ja lopuksi sopraanoon: B–T–A–S. Toinen fuugateema vuorostaan laskee äänestä toiseen: S–A–T–B. Kolmannen fuugateeman rata on sahaviiva T–B–S–A ja neljännen fuugateeman rata puolestaan on sille käänteinen sahaviiva A–S–B–T; samalla tämä käänteinen sahaviiva on edellinen sahaviiva luettuna lopusta alkuun!

*Taulukko 9. Neloisfuugan teemojen kierto neljässä ensimmäisessä yhdistelmässä.*

Sopraano	2	4	3	1 (19.)
Altto	4	2	1 (18.)	3
Tenori	3	1 (17.)	2	4
Basso	1 (16.)	3	4	2

<sup>35</sup> Esim. J. S. Bach käyttää WKL:n I osan c-molli-fuugassa kuudesta yhdistelmämahdollisuudesta viisi (ks. Linnala 1966:15–16, jossa tämän J. S. Bachin WKL:n I osan c-molli-fuugan kaikki kuusi kolminkertaisen kontrapunktiin yhdistelmämahdollisuutta on esitetty allekkain). Fuuga-artikkeleissaan molemmat aiemmin mainitut hakuteokset (The New Grove, OIMus) sattuvat sisältämään tuon saman fuugan analyysin.

Tämän yhteyden vuoksi luen nämä neljä yhdistelmää viidenneksi taitteeksi huolimatta sen jakavasta yhdeksänestä kaksoisviivasta IV:88–89 harjoitusnumeron 12 kohdalla (vrt. ensimmäiseen IV:9–10 ja toiseen kaksoisviivaan IV:15–16 jotka halkaisevat ensimmäistä taitetta). Kahden tahdin pienvälkkeen IV:96–97 jälkeen seuraavat kuudenteen taitteeseen lukemani yhdistelmät 20.–21. (tahdit IV:98–101, 102–105). Nämä Melartin on valinnut siten, että edellisten kaltaiset suorat ja käyrät eivät enää saa jatkoja.

Lukuun ottamatta myöhempiä kaikkiaan kahdeksaa tahtia, joissa teemat nelinkertaisessa kontrapunktissa esiintyvät käännoksinä eli inversioina (seitsemäs yhdistelmä tahdeissa IV:129–132 ja uudestaan tahdeissa IV:182–185) nimenomaisesti nämä kuusi nelinkertaisen kontrapunktin yhdistelmää viidennessä ja kuudennessa taitteessa – kaikkiaan 22 (väliskeineen 24) tahtia – kantavat nähdäkseni päävastuun finaaliuugan suuresta maineesta suomalaisen musiikin tähän asti ylittämättömänä taidonnäytteenä. Kuvassa 5 on näistä yhdistelmistä ensimmäinen, jonka bassossa on pääteeman 16. esiintymä. Ensiviulujen ylempi puolisko kaksintaa sopraanon myös oktaavia yleemmäksi. Vain tässä ensiksi esiintyvässä yhdistelmässä kolmas ja neljäs fuugateema esittävät samanaikaisesti sekä duuri- että molliasteikon mukaisen terssin (IV:84); muissa yhdistelmissä terssin laatu on kummassakin teemassa joko suuri tai pieni. Tällainen polymodaalisuus, Melartinille poikkeuksellinen, on Bartókille tyyppillinen keinovara (ks. Oramo 1977, 21, 44–48).

(V taite)  
(Più allegro)

IV:82

2. Vln. Ib., II  
4. Tr. I-III

3. Fl., Ob., Cl., Cor.  
1. Fg., Vc. e Cb.

(16.)

Kuva 5. Nelinkertaisen kontrapunktin ajallisesti ensimmäinen esiintymä

## Taite-erittelyä Salmenhaaran jälkeen

Kuten yllä todettiin, Salmenhaara ei taitejaossaan enää kiinnitä huomiota vuoden 1916 analyysissä mainittuun Fis-duuriin johtavaan käännteeseen. Sen jälkeen alkaa teemojen käyttö inversioina. Näissä teemojen intervallit ovat samat, mutta niiden suunta päinvastainen. Polyfonisen tekniikan muutoksen johdosta luen tästedes alkavat taitteet osaksi uutta taiteryhmää, taiteryhmä C:tä (IV:114–161); ks. taulukkoa 10.

Taulukko 10. Taiteryhmä C:n taitteet.

Taiteryhmä C				
Tahdit	114–132	133–140	141–150	151–161
Taitteet	VII	VIII	IX	X
Rajautuen kaksoisviivoihin	13. kv–15. Kv	15. kv–16. kv	16. kv–17. kv	17. kv–18. kv
Laatu	teemat erikseen inversioina sekä nelinkertaisessa kontrapunktissa	pääteeman ahtokulku toisen teeman säestämänä	pääteeman edellistä tiheämpiä ahtokulkuja	pääteeman eri rytmiset tiheydet neliaänisessä ahtokulussa
Pääteeman esiintymät taitteissa	22.–23.	24.–27. + 28.	29.–32., 33.–36.	37.–39.

Seitsemännen taitteen alussa tekniikan muutos ei koske vain teeman käsitelytapaa vaan koko kudosta. **Kolmannentoista** (IV:113–114) ja neljäntoista (IV:115–116) kaksoisviivan kehystämän kahden tahdin kestoisen basson sävelen cis/Cis (dominatti fis-mollissa, joka on breviksen laajuinen) jälkeen kuullaan pääteeman 22. esiintymä käännökseenä Fis-duurissa ylimmässä äänessä tahdeissa IV:116–119; säilytettäessä intervallien laatu inversiossa molliasteikko muuttuu duuriasteikoksi. Kaikki neljä fuugateemaa esitetään kertaalleen peräkkäin käännöksinä järjestyksessä pääteema – kolmas fuugateema tahdeissa IV:119–121 – neljäs fuugateema tahdeissa IV:121–124 – toinen fuugateema tahdeissa IV:124–127 (kuva 6).

(VII taite)  
(Allegro)  
IV:116  
Tr. I  
f  
(22.)  
Cor.  
f (III teema)  
120  
Trbn. I, II  
f (IV teema)  
15  
124  
ff (II teema)  
Vc.  
ff  
Vc. e Cb.  
etc.

Kuva 6. Neljä fuugateemaa käännöksinä

Lisäksi neljästä peräkkäisestä käännösmuodosta kolme soi Fis-duurin tonika-dominantti-urkupisteen yllä. Viimeiseksi toinen fuugateema esiintyy inversiona bassossa, mutta senkin yläpuolella (käyrätorvissa) soi sävel fis, joskin nyt h-mollissa etenevän toisen teeman dominanttisävelenä. Vaikka useat seitsemännen taitteen (IV:114–132) teemoista alkavatkin silloin kun edellinen päättyy, näiden vaatimattomat säestysäännet luovat edelliseen verrattuna likimain homofonisen vaikutelman. Tämä onkin tervetullut rentoutuminen ennen kahden tahdin (IV:127–128) kaksiaänistä polyfonista valmistelua (toinen ja kolmas fuugateema vajaanuotoisina) pääteeman 23. teemaesiintymälle, jossa kaikki

neljä teemaa inversioina esiintyvät nelinkertaisessa kontrapunktissa (kuva 7, yllä jo mainittu nelinkertaisen kontrapunktin seitsemäs yhdistelmä tahdeissa IV:129–132). Tämän seitsemännen taitteen (tahdit IV:114–132) huipennuksen päätöksenä on viidestoista kaksoisviiva IV:132–133.

(VII taite)  
(Allegro)

IV:129

2. Fl., Vl. I, II  
3. Tr.

4. Cor.  
1. Cfg., Vle, Vc. e Cb.

*ff*

*mf*

*ff*

(23.)

Kuva 7. Käännetyt fuugateemat nelinkertaisessa kontrapunktissa

Vuoden 1916 analyysin mukaan käännöksien jälkeen teemat esiintyvät erilaisina yhä villimpinä ja terävämmin dissonoivina ahtokulkuina. Näitähän Melartinin mielestä oli hauska säveltää. Kahdeksannessa taitteessa (IV:133–140) pääteeman dux-muodon inversion 24., 25., 26. ja 27. esiintymä järjestyksessä A–S–T–B muodostavat ahtokulun, jossa aluksi puupuhaltimien soittamat pääteemat tulevat sisään kolmen puolinuotin (siis puolentoista tahdin) välein. Näitä säestää viuluissa toisen teeman (lopusta muunnettu) inversio tahdeissa 133–136 sekä sen hengessä kulkeva yhtä tiheä kontrapunkti tahdeissa 136–138. Lisäksi ennen kuudettatoista kaksoisviivaa IV:140–141, jonka katson kahdeksannen taitteen päätökseksi, 28. pääteeman comes-muodon inversio osittaisena seuraa tahdeissa 138–140 sopraanossa puoli tahtia bassonäänen alkaman duxin inversion jälkeen kahdeksannen taitteen ylimääräisenä teemaesiintymänä (kuva 8, ks. taulukkoa 10).

Kuudenneltatoista kaksoisviivalta IV:140–141 alkavan yhdeksännen taitteen (IV:141–151) alkupuoli (tahdit 141–146) käsittää teemaesiintymät 29., 30., 31. ja 32. järjestyksessä T–S–A–B ahtokulussa siten, että T–S–A seuraavat puolen tahdin välein ja A–B tahdin välein. Näiden puhaltimien soittamien sisääntulojen aikana (joita jouset enimmäkseen kaksintavat) kahdeksasosalikkeestä ei enää vastaa toinen fuugateema, vaan pysyvä sävel  $a^1$ , joka toisissa viuluissa on ositettu kahdeksasosarepetitioksi. Yhdeksännen taitteen jälkipuoli (tahdit 146–151) käsittää teemaesiintymät 33., 34., 35. ja 36. järjestyksessä T–B–A–S ahtokulussa siten, että T–B sekä A–S seuraavat puolen tahdin välein, mutta B–A tahdin välein. Tässä vain tenori ja altto ovat dux-muodon inversioita, kun taas basso ja sopraano esittävät pääteeman comes-muodon alkuperäisenä. Ahdon soitinusratkaisu on samanlainen kuin taitteen alkupuolella. Ero satsissa on, että jäl-



VIII taite  
(Allegro)

IV:133

Fl., VI. I

Ob. *mf* 135

Vi. I *p*

Cl. *mf*

(vi. II *mf*)

Trbn. *ppp*

Tba. *mf*

Fg. *mf*

Cfg., Vc. e Cb. *mf*

(24.) (25.) (26.) (27.)

Kuva 8. Pääteeman käänös ahtokulussa

kimmäisen ahtokulun teemojen sisäntulojen kontrapunktina soi jälleen toisen fuugateeman inversiomuoto (tahdit 146–149) toisissa viuluissa. Kahdeksasosaliike kuitenkin päättyy jo pari tahtia ennen yhdeksän taitteen päättävää 17. kaksoisviivaa IV:150–151.

Vuoden 1916 analyysissaan Wasenius ei jostakin syystä mainitse fuugassa kolmasti tavattavan taidokkaan polyfonisen rakenteen ensimmäistä ja toista esiintymää, joista ensimmäinen tavataan tässä kohden. Pidän tätä 17. (IV:150–151) ja 18. kaksoisviivan IV:161–162 kehystämää ensimmäistä esiintymää fuugan 10. taitteena (IV:151–161). Wasenius tuo tämän rakenteen kolmannen esiintymän finaalin lopussa tahdeissa IV:255–270 painokkaasti esille kutsuen sitä ”vahvaksi ajatusrakennelmaksi”, nelinkertaiseksi kaanoniksi, jossa kaikki äänet alkavat samanaikaisesti, basso pääasiallisesti kahden tahdin nuotein, tenorit kokonuotein, altot puolinuotein ja sopraanot neljäsosin. Tämän Waseniuksen esille ottaman kolmannen esiintymän ovat myös jotkut sinfoniasta kirjoittaneet maininneet erikseen (Härkönen 1926b, 21; Salmenhaara 1996, 222; 2000, 11).<sup>36</sup> Koska pääteeman eri rytmiset tiheydet alkavat samanaikaisesti, numeroin ne kaikki 37.a–d -teemaesiintymäksi. Sekä ensimmäisellä (ja toisella) kerralla teeman eri rytmisten tiheyksien suhde äänialoihin on sama kuin Waseniuksen kuvaamalla

<sup>36</sup> Salmenhaara 1996, 222 käyttää termiä ”pääteema nelinkertaisessa ahtokaanonissa”. Maasalo 1969, 23 mainitsee tästä virheellisesti: ”[- -] paikoin soi pääteema viidessä [p.o. neljässä] eri tiheydessä samanaikaisesti”. Melartinin neliaänisen ahtokaanonin yhteydessä oktaavikäännteiseen kontrapunktiin viittavat termit ”fyrdubbel” (Wasenius) ja ”nelinkertainen” (Salmenhaara) eivät ole asianmukaisia. (Ks. lisää mm. Wegelius 1889, 57, 59 kaanoniasittelevä luku). Wegeliuksen *Lärobokin* toisen osan (1889) kaanoniasittelevässä IV luvussa esiintyy (s. 59) termi ”fyrdubbla” (mon.), mutta siellä termin ”fyrdubbel” vastineena käytetään erään Josquin des Prez’n 24-äänisen kaanonin (psalmista ”*Qui habitat in adiutorio*”) neljää yht’aikaista 6-äänistä kaanoniasittelevästä. Fuugan teeman esittämisen ahdossa samanaikaisesti alkavina sekä originaalina että augmentaationa tuntee myös J. S. Bach (Clavierübung III, koraalialkusoitto no. 17 *Fuga super: Jesus Christus unser Heiland*, t. 57–62; alto: originaali/tenori: augmentaatio).

kolmannella kerralla. Pääteeman diminuutiosta pääasiallisesti neljäsosiin sopraanossa (dimS) käytän numeroa 37.a, alkuperäismuodosta puolinuotein al-  
tossa (origA) numeroa 37.b, harvennuksesta kokonuotteihin tenorissa (augmT)  
numeroa 37.c sekä kaksinkertaisesta harvennuksesta bassossa (augm-augmB)  
numeroa 37.d. Altossa soivan teeman originaalimuodon päätössävelen soidessa  
käyrätorvet (sekä alttoviulut päästyään originaalimuotonsa loppuun) aloittavat  
teeman comes-muodon (tahdit IV:154–157) ja kaksi tahtia sen jälkeen trumpetit  
teeman dux-muodon inversion (tahdit IV:156–159). Trumpettien myötä tässä  
kymmenennessä taitteessa (IV:151–161) fuugan ääniluku tilapäisesti kasvaa siis  
neliäänisestä viisiääniseksi. Nämä ahtokaanonin alun jälkeen seuraavat muodot  
numeroin 38. ja 39. teemaesiintymäksi (kuva 9, ks. taulukkoa 10). Erona vuo-  
den 1916 analyysissä kuvattuun neliääniseen ahtokaanoniin on ensimmäisellä  
(ja toisella) kerralla se, että vain muodot dimS, origA sekä augmT soivat koko-  
naisuudessaan, kun taas kaksinkertainen augmentaatio (augm-augmB) katkais-  
taan siihen tahtiin, missä augmT päättyy (IV:157). Tämän jälkeiset bassoäänien  
”2-tahtiset nuotit” eivät enää ole teemasta peräisin. Viimeisimmän trumpettien  
39. teemaesiintymän aloitettua sitä puolen tahdin kuluttua seuraa toisen fuuga-  
teeman originaalimuoto (IV:156–159; kuvassa vain sen alku osoitettu nuotein).  
Tässä pääteeman ja toisen fuugateeman yhdistelmässä ei siis kerrata nelinker-  
taisen kontrapunktin perusasetelmaa (vrt. kuva 5). Finaalifuugan seitsemän-  
nen (IV:114–132), kahdeksannen (IV:133–140), yhdeksännen (IV:141–150) ja kym-  
menennen taitteen (IV:151–161) luen siis *taiteryhmäksi C* (tahdit IV:114–161).

Edellisen kaltaista Waseniuksen kuvaamaa ahdinkoa (”trångmål”) kestää  
vielä vain parin tahdin välikkeen (IV:160–161) verran, kunnes fuugan ”villin  
lennon” katkaisee koraali, joka alkaa 18. kaksoisviivasta IV:161–162. Tämä täs-  
sä osassa uusi aihe aloittaa seuraavan, järjestyksessä neljännen *taiteryhmän D*  
(tahdit IV:162–254).

X taite  
(Allegro)

IV: 151

Fl., Ob., Cl., Vl. I & II

155

mf Tr.

fff

Fl., Cl., Vl. I & II

Tr., Vle.

ff

ff

Cor.

Fg., Trbn. I, II, Vc.

160

Cfag., Trbn. III, Tba., Cb.

(37.) (38.) (39.)

(ei eis)-----

Kuva 9. Pääteeman erilaiset rytmiset muodot neliäänisessä ahtokaanonissa

## Koraali Melartinin fuugassa

Keskiajan ja uskonpuhdistuksen ajan alun perin rytmiset kirkolliset sävelmät olivat 1700-luvun lopulle ja 1800-luvun alkupuolelle tultaessa muokkautuneet yleensä tasajakoisiksi enimmäkseen yhtä pitkiä aika-arvoja käsittäviksi. Tällaista niin sanottua tasatahtista koraalia Melartin jäljittelee viidennessä sinfoniassaan, meneepä hänen viisisäkeinen (kertauksineen seitsensäkeinen) koraalisävelmänsä melkeinpä vain yhden aika-arvon käytössään tasatahtisia esikuviaan pitemmällekin.

Viidennessä sinfoniassa käytetty koraali on käsittääkseni säveltäjän oma luomus. Kuitenkin Melartinin koraalin ensimmäinen säe (kuva 10a) – sen toista, korkeammalle pyrkivää säveltä lukuun ottamatta – muistuttaa erään keskiaikaisen saksalaisen viisisäkeisen koraalin (1529) ensimmäistä säettä (suomenkielisessä vuoden 1986 virsikirjassa numero 322). Niin ikään Melartinin koraalin viimeinen seitsemäs säe (kuva 10b) on samanlainen kuin vuodelta 1538 peräisin olevan viisisäkeisen saksalaisen koraalin toinen ja viides säe.<sup>37</sup> Jälkimmäisestä viisisäkeisestä koraalista (1986 virsikirjassa numero 263) tulee kuten Melartininkin koraalista seitsensäkeinen, kun sen alkusäkeet veisattaessa kerrataan. Reijo Pajamon (1991, 75) mukaan kyseiset koraalit ovat olleet käytössä Suomessa jo Hemminki Maskulaisen virsikirjasta (1605) alkaen. Muille Melartinin koraalin säkeille en tunne suoria vastineita koraalitradiotiosta.

Tasatahtisen koraalin mallin mukaisesti Melartinin koraalin kudoskin on kirjoitettu rytmisesti niukemmaksi kuin 1500-luvun lopussa ja 1600-luvun alussa kukoistaneessa kantionaalityylissä, joka antoi luterilaiselle koraalille sen yksinkertaisimman vokaalisen hahmon (ks. Soinne 1986, 5). Melartinin koraalissa

**Andante**

III: 89 1. säe

Cor. I *p*

a)

SVK 322 (transp.) 1. säe

**XVII taite (Allegro)**

IV: 244 7. säe 250

Tr. I *ff*

b)

SVK 263 (transp.) 5. säe

Kuva 10. Melartinin koraalin säkeitten yhteyksiä koraalitradiotiioon

<sup>37</sup> Tämän jälkimmäisen vastaavuuden havaitsemisesta kiitän säveltäjä, kirkkomuusikko Juhani Haapasaloa.

bassoäänikin etenee enimmäkseen kokonuotein (*contrapunctus simplex*). Vain 2. ja 4. säkeen loppupuolella (IV:180, 205) basso jakaa yhden tahdin puolinuoteiksi. Melodian ja basson liikesuhde on tässä kohden siis 1:2, mikä on yksinkertaisin laji *contrapunctus floridusta*, runsaampaa, ”kukkivaa” kontrapunktia. Väliäänistä (altto, tenori) muutoin kuin kokonuotein, tai sidotu in kokonuotein, etenee vain tenori puolinuotein yhdessä tahdissa seitsemännen säkeen ja sen myöhemmän toiston lopulla (IV:250, 295).

Rytmiseltä asultaan Melartinin koraali muistuttaa siis harmonian oppikirjoissa tavattavia koraalisoinnutuksen tehtävämalleja.<sup>38</sup> Tämä tehtävämallin kaltaisuus ei kuitenkaan koske äänenkuljetusta eikä harmoniaa. Neliäänisyydestä ei pidetä jäykästi kiinni; neli- ja viisiäänisyys vuorottelevat toisessa säkeessä ja seitsemäs säe on kauttaaltaan viisiääninen, paikoin ääniä on enemmänkin. Ääriäänien välillä Melartin viljelee myötäliikettä runsaammin kuin kantionaalityylissä; myös ns. kiellettyjä rinnakkaisliikkeitä esiintyy (IV:216–217 oktaaviparalleeli sopraanon ja tenorin välillä). Säkeiden sisällä Melartin käyttää hieman runsaammin sekstisoituja kuin kantionaalityylissä on tapana; sen sijaan säeloput saattavat jyrkästikin poiketa kantionaalityylistä. Kolmas säe päättyy toonikan lisäsektisointuun,<sup>39</sup> 1., 2. ja 5. säe puolestaan päättyvät muunnosointuihin, jotka murtautuvat säkeessä viljellyn sävellajin ulkopuolelle.

On syytä panna merkille, että ikäänkuin-kantionaalityylistä huolimatta Melartin 5. käyttää sinfoniassaan koraaliaan tavoilla, jotka ovat kirkkomusiikille vieraita: siinä kantionaalityyliä viljellään erillisinä sovituksina, joko seurakuntalaulun säestyksenä tai itsenäisinä kantaattien tai passioiden numeroina. Kirkkomusiikin perinteessä kantionaalityylistä koraalia ei katkota sille vieraan materiaalin lomaan kontrastoiviksi säkeiksi, vieläpä eri sävellajeissa kulkeviksi. Niin sanotussa ritornello-koraalissa läpiviedyn koraalin säkeet voivat kyllä kuin saariyhmänä kohota ritornellon virrasta, mutta tällöin säkeet – joita ei enää käsitellä kantionaalityylin mukaisesti – asettuvat *cantus firmuksena* osaksi polyfonista kudosta. Melartin ei myöskään käsittele koraaliaan menetelmin, joita tavataan erityyppisissä koraalialkusoitoissa (ks. Tolonen 1971, 22–23), ei liioin koraalifruugan tapaan (ks. Mann 1981, 213–227). Koraalin työstämisessä Melartin käyttää tavanomaista *cantus firmus* -tekniikkaa sinfoniassaan vain kerran, koraalin seitsemännen säkeen kertauksessa finaalin lopussa. Muutoin tämän koraalin säkeet ovat soineet *contrapunctus simplexinä*, vailla muunrytmisiä linjoja. I ja II osassa muut aiheet pääsevät alkuun vasta ensi säkeen fermaatilla.<sup>40</sup> Lisäksi I osan codassa A-duuri-koraalin ensi säe a-mollissa (I:352–361) etenee ostinatokuvion yllä, mutta tämäkään ratkaisu ei ole perinteiselle kirkkomusiikille tyyppinen.

<sup>38</sup> Siihen nähden on outoa, että vuoden 1916 analyysin teemataulukossa vain sopraanon ja altton linjoissa nuottien varret on kirjoitettu vastakkaisiin suuntiin, mutta tenori ja basso on yhdistetty alaspäisillä varsilla.

<sup>39</sup> Kolmas säe – A-duurissa olleen ensisäkeen kertaus G-duurissa – päättyy toonikan lisäsektisointuun (G: V – I<sup>5+6</sup>).

<sup>40</sup> Vain I osan codassa pääteemasta peräisin oleva aihe (I:6–7) soi jo ensi säkeen viimeistä edellisen sävelen aikana (I:358–359).

## Koraalin ja fuugan vuorottelu

Vuoden 1916 analyysin mukaan fuuga katkaisee jokaisen koraalin säkeen (ks. taulukkoa 11), mutta jokaisen keskeytyksen jälkeen koraalimelodia kasvaa voimaltaan ("Varje fras av koralen avbrytes visserligen ånyo av fugan, men efter varje avbrott växer koralmelodin allt starkare"). Wasenius ei siis kuvaa koraalin ja fuugan suhdetta "taisteluksi", mikä kuva etsimättä voisi tulla kuulijan mieleen (vrt. Härkönen 1926b).

Taulukko 11. Taiteryhmä D:n taitteet.

Taiteryhmä D							
Tahdit	162–175	176–185	186–200	201–212	213–224	225–243	244–254
Taitteet	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII
Rajautuen kaksoisviivoihin	18. kv–19. kv	19. kv–20. kv	20. kv–21. kv	21. kv–23. kv	23. kv–24. kv	24. kv–25. kv	25. kv–26. kv
Laatu (koraalin, fuuga-taitteen)	1. säe, uusi	2. säe, VII:stä	3. säe, VIII:sta	4. säe, IX:stä	5. säe, IX:stä	6. säe, X:stä	7. säe, uusi
Päätteen esiintymät fuuga-taitteissa	40.–42.	43. (= 23.)	44.– 47.+48. (= 24.– 27.+28.)	49.–52. (= 29.–32.)	53.–56. (= 33.–36.)	57.–59. (= 37.–39.)	60.

18. kaksoisviivasta alkavan koraalin ensimmäinen säe (IV:162–169) kulkee As-duurissa.<sup>41</sup> Koraalin sisääntulossa fuugan ja koraalin vastakohta on jyrkkä: fuugaa soittaa täysi orkesteri, koraalin ensimmäistä säettä soittavat vain huilut ja klarinetit, tam-tam, harppu sekä korkeat jouset; täyden orkesterin fuuga soi *fortissimo* (viuluissa *fff*), koraali taas *piano pianissimo* (tam-tam *pppp*, harppu *pp*), Fuugassa viljellään dissonansseja osin vakiintuneista säännöistä poiketen, koraali puolestaan on kantonaalittyliä mukailien konsonoiva; fuugan eri äänissä kamppailevat erilaiset rytmit, koraalissa kaikki äänet etenevät yhtä pitkän aika-arvoin. Vain harmonisessa suhteessa ei ole vastakohtaa: koraalin alkusäkeen aloittava As-duuri-kolmisointu (kuva 11) toimii toonikasointuna (As:  $V^7-I$ ) polyfonisen taitteen edellisen tahdin dominanttitehoiselle soinnulle, joka aivan tahdin lopussa laajenee noonisoinnuksi (Dis=Es– $g^2$ –ais=b–cis<sup>1</sup>=des<sup>1</sup>–f<sup>2</sup>).

Koraalisäkeen päätössävel (IV:169)  $c^2/c^1$  ei tässä kylläkään ole As-duuri-soinnun tertiini toisen osan lopussa (II:89–93) esiintyneen A-duurissa kulkeneen koraalin alkusäkeen mallin mukaan ( $V^5-I^3$ ), vaan C-duuri-kolmisoinnun oktaavi

<sup>41</sup> Ylivuorella 2015, 41 on – ilmeisesti painovirheen vuoksi – ensimmäisen säkeen sävellajiksi As-duurin sijasta merkitty Es-duuri.

IV: 160 (X taite) (Allegro) XI taite 1. säe -----

gis: I<sup>6</sup> V<sup>7</sup> <sup>9</sup>/<sub>7</sub> As: I V<sup>6</sup> I II<sup>6</sup>

Kuva 11. Koraalin ensimmäisen säkeen alku

(kuva 12). Tältä harhalopukkeelta (As: V<sup>5</sup> – V<sup>8</sup> → VI) alkaa taas polyfoninen tekstuuri, jota pidän osana neloisfuugan 11. taitetta, sillä *taiteryhmä D*:ssä taitteena voi pitää sekä koraalin säkeen että sitä seuraavien polyfonisten tahtien yhdessä muodostamaa kokonaisuutta (IV:162–175).<sup>42</sup> 11. taitteen seitsemän viimeisen tahdin (IV:169–175) polyfonian aikana tavataan pääteeman 40., 41. ja 42. esiintymä. Näistä 40. teemaesiintymä on kuin hento kaiku edeltäneen 10. taitteen ahtokaanonista; tässä alkavat yhtäaikaaisesti vain pääteeman dux-muodon inversio (40.a tahdeissa IV:169–172) sekä sen augmentoitu inversio bassossa (40.b tahdeissa IV:169–175). Näiden sekä niitä säestävän toisen fuugateeman (lopusta muunnetun) inversion aikana tulee sisään vielä pääteeman comes-muoto (41. tahdeissa IV:170–73).

Tämän pääteeman originaalimuodon päätyttyä esiintyy vielä pääteeman 42. osittainen comes-muoto, jonka alkusävelten välinen intervalli on laajennettu kvintistä sekstiksi (tahdeissa IV:173–175). Tämä yhdestoista, jo *forteen* kasvanut taite päättyy 19. kaksoisviivaan IV:175–176, josta samalla alkaa koraalin toinen säe.

Koraalin toinen säe (IV:176–169) kulkee luonnollisessa dis-mollissa (harpun notaatiossa es-molli). Koraalisäkeen aloittava dis: VII<sup>6</sup> toimi edeltäneelle taitteelle puolilopukkeena. Dynamiikka on edelleen *pp*, mutta koraalin soittajistoon on lisätty sellot ja ensimmäinen käyrätorvi. Waseniuksen analyysin teemataulukon 6. esimerkin puolinuotein kulkevassa koraalissa 2. säkeen fermaattia edeltävä sävel on kokonuotti. Sinfonian finaalissa, jossa koraali kulkee kokonuotein, 2. ja 4. säkeen päätössäveliä edeltävien sävelten pitäisi siis aika-arvoltaan olla yhtä kuin kaksi sidekaarella yhdistettyä kokonuottia eli *breviksiä*. Vain neljännessä säkeessä (IV:206–207) käykin näin, mutta toisessa säkeessä tämäkin poikkeama yhden aika-arvon käytöstä lyhentyi kokonuotiksi (IV:181), siis yhtä pitkäksi säveleksi kuin muut. Waseniuksen analyysin 6. esimerkissä toinen säe päättyi toistuvaan fis-molli sointuun. Tämän mallin mukaan tahdeissa IV:181–182 soisi siis kaksi dis-

<sup>42</sup> Koko tämän koraalin ja fuugan vuorottelusta rakentuvan *taiteryhmän D* (IV:162–254) ajan koraalin säkeitten alkuja jaksottaa käsikirjoituksessa kaksoisviiva, kun taas fuuga-tekstuurin alkua ei yleensä ole merkitty kaksoisviivalla. Ainoa poikkeus tästä on 22. kaksoisviiva IV:207–208 14. taitteen sisällä, sen polyfonisen vaiheen alussa.

(XI taite)  
(Allegro)

IV:167 ---- 1. säe

VI. I  
170

Cl., VI. II

Fg., Cor.

Vc. e Cb.

As: VI V V → VI

(40.<sup>a</sup>) (41.)

Kuva 12. Koraalin ensimmäisen säkeen päätös

molli sointua, mutta jälkimmäinen sointu onkin H-pohjainen duurisointu (dis: I–VI). Tältä odottamattomalta koraalin toisen säkeen päätössoinnulta alkaa neljän tahdin pituinen polyfoninen tekstuuri, joka nyt ensi kertaa ei esitä uutta muuten kuin soitinnuksen osalta. 43. teemaesiintymänä se muutoin toistaa seitsemännen taitteen (IV:114–132) lopussa (IV:129–132) esiintyneen 23. teemaesiintymän, jossa osan neljä teemaa yhtäikaa soivat nelinkertaisessa kontrapunktissa (vrt. kuva 7). Tämä 12. taite (IV:176–185) päättyy 20. kaksoisviivaan IV:185–186.

Koraalin kolmas säe (IV:186–193) eli ensi säkeen kertaus kulkee nyt G-duurissa. Tähänastisen orkesterin sijasta koraalia soittavat nyt klarinetit, trumpetit ja ensimmäinen pasuuna *mf*. Kolmannen säkeen aloittava G-duuri-sointu toimii harhalopukkeena (H: V– $\flat$ VI) edelliselle taitteelle. Sen päättävä kadenssi G: V – I<sup>5+6</sup> soi huolimatta autenttiselle kadenssille ominaisesta bassokulusta d–G hieman harhalopukkeenomaiselta klassiseen harmoniseen kieliooppiin tottuneen korvissa. Päättävä sointu onkin kaksikerroksinen: se muodostuu sekä toonikasta G: I että sen aikana alkavasta pääteeman dux-muodon inversion kvarttihypystä e<sup>1</sup>–h (kuva 13). Tällainen erikoislaatuinen tonaalinen kaksoisvalotus (tässä e:/G:) on Jean Sibeliuksen sävellystyylissä usein tavattava keinovara (ks. Alesaro 2015, 306–318).

(XIII taite)  
(Allegro)

IV:191 ---- 3. säe

Tr.

Trbn.

VI. II

195

Ob., Cl.

Cor.

Fg., Vc.

G: VI V I<sup>5+6</sup>

(e:/G:)

(44.) (45.) (46.)

Kuva 13. Koraalin kolmannen säkeen päätös.

Tämän kolmannentoista taitteen (IV:186–200) koraalin päätössäveleltä alkavana kahdeksantahtisena loppuna on jälleen vain soitinukseltaan muuttunut aikaisempi kahdeksas taite (IV:133–140; vrt. kuva 8). Sen teemaesiintymät 24.–27. + 28. toistuvat nyt 13. taitteen teemaesiintymänä 44.–47. + 48. Taitteen päätöksenä on 21. kaksoisviiva IV:200–201.

Koraalin neljäs säe (IV:201–208) eli toisen säkeen kertaus kulkee luonnollisessa d-mollissa. Klarinetit ovat nyt poissa, mutta trumpettien lisänä koraalia soittavat myös kolme pasuunaa ja tuuba. Neljännen säkeen aloittava d: VII<sup>6</sup> toimi edeltäneelle taitteelle odottamattomana muunnosointuna. Neljännen säkeen päätössointu (päinvastoin kuin edellä toisen säkeen) ei nyt muuta vuoden 1916 analyysin esimerkin numero 6 toisen säkeen mallia. Niinpä neljäs säe päättyy toistuvaan d-molli sointuun, joista päätössointua edeltävä on niin ikään mallin mukaisesti *brevistä* vastaava. Tämän 14. taitteen (IV:201–212) koraalin päätössoinnulta alkavana viisitahtisena polyfonisena loppuna on vain soitinukseltaan muuttunut yhdeksännen taitteen (IV:141–151) alkupuoli (IV:141–145). Tämän alussa on tässä taiteryhmässä poikkeuksellinen sisäinen (22.) kaksoisviiva IV:207–208, ehkä siksi, että polyfonia tässä kohden alkaa vailla harmonisia yllätyksiä. Yhdeksännen taitteen teemaesiintymät 29.–32. toistuvat nyt 14. taitteen teemaesiintymänä 49.–52. Taitteen päätöksenä on 23. kaksoisviiva IV:212–213.

Koraalin viides säe (IV:213–220) kulkee Ges-duurissa. B-merkkejä onkin käytetty harpun osuudessa, mutta täysi vaskikuoro on merkitty Fis-duuriin. Viidennen säkeen aloittava Fis: V6 toimii dominantin harhapurkauksena (A: V–V→VI) edelliselle taitteelle. Säkeen päätös on yllättävä: plagaalisen kadenssin Fis: IV–I asemesta toonikasoinnun korvaa muunnosointu, Fis-duurin alennetulle kolmannelle asteelle rakentuva A-duuri-kolmisointu (Fis: IV–*b*III). Pääsävel-lajin toonikasointu esiintyy siis tässä vaihdossävelajin harhalopukkeena. Tämä muunnosointu toimii toonikana koraalin päätössoinnulta alkavalle taitteen loppulle (kuva 14).

Tämän 15. taitteen (IV:213–224) viisitahtisena loppuna kertautuu yhdeksännen taitteen (IV:141–151) loppupuoli (IV:146–151). Se ei tässä ole muuttunut

(XV taite)  
(Allegro)

IV:216 ----- 5. säe

Tr. I

Cor. I

Trbn.

Arp.

S – S  
(8) (8)  
A – A

Fis: VI IV<sup>5+6</sup> *b*III

220 VI. II

Cor., Vlc.

Fl., VI. I

Cor. II, IV

Fg., Vc.

Cfg.  
Cb.  
Tba.

(53.) (54.) (55.) (56.)

Kuva 14. Koraalin viidennen säkeen päätös



vain soitinnukseltaan, vaan tähän on alkuun lisätty aiemman basson alapuolelle uudeksi bassoääneksi neljännen fuugateeman käännösmuoto. Aiemmat teemaesiintymät 33.–36. toistuvat nyt 15. taitteen teemaesiintymänä 53.–56. Taitteen päätöksenä on 24. kaksoisviiva IV:224–225.

Koraalin kuudes säe (IV:225–233) aloittaa Es-duurissa. Orkesterina ovat edelleen vaskikuoro ja harppu. Säkeen aloittava Es-duuri-kolmisointu suoran vaihdoksen toonikana ikäänkuin kieltää edellä olleen; edeltäneen taitteen viimeinen sointu olisi löytänyt säännönmukaisen purkauksensa ei Es-, vaan E-duuri-kolmisoinnussa. Tämä kuudes säe moduloi siten, että sen päätössointu on Es-duurin rinnakkaissävellajin c-mollin dominantti. Tällä kerralla fuugamainen taite ei ala koraalisäkeen päätössoinnulta (IV:232) vaan sen jälkeen (IV:233). Koraalisäkeen päättävää G-duuri-sointua (c: V) seuraava gis-molli-kolmisointu (harpulle merkitty as-mollina) luo oudon vaikutelman; aivan kuin alkava fuugataite ei vuorostaan välittäisi koraalista mitään (kuva 15).<sup>43</sup>

(XVI taite) **ritard.** **A tempo**  
 IV:230 ----- 6. säe  
 Fl., Ob., Cl., Vl. I  
 Tr., Vl. II  
**ff**  
 Fg., Trbn. I, II, Vla., Vc.  
 Cfg., Trbn. III, Tba., Cb.  
 f  
 Arp.  
 c: IV IV<sup>6</sup> V (VI)  
 (57<sup>a</sup><sub>b</sub><sub>c</sub><sub>d</sub>)

Kuva 15. Koraalin kuudennen säkeen päätös

Tämän 16. taitteen (IV:225–243) yhdentoista tahdin pituisena loppuosana kertautuu 10. taite (IV:151–161), joka edelsi koraalin ensimmäistä säettä. Sekä tämän 16. että edeltäneen 10. taitteen ahtokaanonit (vrt. kuva 9) ovat esimuotoja Waseniuksen kuvaamasta vahvasta ajatusrakennelmasta. Soitinnuksen muutokset ovat tässä vähäisiä. Aiemmat 10. taitteen teemaesiintymät 37.a–d – 39. toistuvat nyt 16. taitteen teemaesiintyminä 57.a–d – 59. Taitteen päätöksenä on 25. kaksoisviiva IV:243–244.

Koraalin seitsemäs säe (IV:244–251) kulkee A-duurissa. Orkesterina ovat edelleen vaskikuoro, nyt jo *fortissimossa*, sekä harppu (*fff*). Tätä viimeistä säettä

<sup>43</sup> Vaikka harpulle as-molli-kolmisointu bassonaan As1–As on merkitty *ff*, käytännössä sitä ylempänä niin ikään *fortissimossa* soiva kontrafagotin, tuuban ja kontrabassojen Dis soi harpun ”periaatteellista” bassoa voimakkaammin tehden soinnusta kvarttisekstisoinnusta Dis–dis–gis–h. Tämä soitinnusratkaisu tuo mieleen Sibeliuksen tavan tuoda ’basso basson alle’ (ks. Alesaro 2015, 147–160).

(XVI taite) XVII taite  
**(Allegro)** 7. säe -----

IV: 243

a)

gis: V<sup>7</sup> 9/7 A: IV III<sup>6</sup> VI

b)

Kuva 16. Koraalin seitsemännen säkeen alku

XVII taite  
**(Allegro)**

IV: 244 7. säe

Tr. I, II

Trbn. II, III

rit. 250 A tempo

• = Cor. I, III

A: IV III<sup>6</sup> VI II III II<sup>6</sup> V I/III<sup>1</sup> = I<sup>6</sup>

fff Cfg., Cb.

Kuva 17. Koraalin seitsemäs säe

edeltää sama musiikki kuin aiemmin ensimmäistä säettä.<sup>44</sup> Silloin (ks. kuvaa 11) koraalin alkusäveltä edeltävä dominanttinoonisoitu sai purkauksensa As: V<sup>9</sup>-I suhteisesti; nyt seitsemännen koraalisäkeen aloittava A: IV, D-duuri-kolmisointu (kuva 16a), toimii edeltäneen taitteen saman viimeisen dominanttinoonisoitun purkauksena, ikäänkuin D-duuri-sointua edeltäisi – noonisoitun osasointuna – Es-pohjainen ylinouseva sekstisoitu (kuva 16b).

Seitsemäs säe päättyy vaskisektiossa (ja harpulla) autenttiseen kadenssiin A: V<sup>8-7</sup>-I, mutta samanaikaisesti tuuban A-sävelen kanssa tulee sisään kontrafagotin ja kontrabassojen Cis; tämä basson alle ilmaantuva matalampi basson sävel muuttaa A: I:n I<sup>6</sup>:ksi. Tämä tekninen keinovara on Sibeliukselle tyypillinen (ks.

<sup>44</sup> Olisiko sama edeltänyt polyfonia antanut sysäyksen sille vuoden 1916 analyysin virheelliselle maininnalle, että lopussa alkusäe ("första strof") toistuu?

Alesaro 2015, 147–160). Näin autenttinen kadenssi muuttuu epätäydelliseksi ( $V^{8-7} - I^6$ ), mikä siirtää odotettua loppua (kuva 17).

Tässä 17. taitteessa (IV:244–254) ei enää palata entiseen jo kuultuun, koska koraalin sisältävän *taiteryhmä D:n* sisällä kaikkiin edeltävän *taiteryhmä C:n* taitteisiin on jo tarpeellisin osin viitattu. Siksi taitteen loppuosana tahdista IV:251 alkaen on lyhyt, toonikasoinnulta A: I<sup>6</sup> alkava, vain neljän tahdin mittainen kaksiaäninen säestetty ahtokulku. Sen muodostavat pääteeman 60. teemaesiintymä, joka on osittainen (sekä alkusäveltä että loppua vailla oleva) dux-muoto sekä neljännen fuugateeman inversio (vrt. kuvan 14 tahteihin IV:220–223), joka tahdeissa 253–255 esiintyy viimeisen kerran. Fuugan 17. taitteen – ja samalla *taiteryhmä D:n* – päätöksenä on 26. kaksoisviiva IV:254–255.

## Coda tai viides *taiteryhmä E*

En ole ainoa, joka katsoo finaalfuugan codan (ks. taulukkoa 12) alkavan kuudennestakolmatta kaksoisviivasta IV:254–255 (harjoitusnumero 33:n kohdalta). Käsikirjoitukseen on siihen kohtaan lyijykynällä kirjoitettu alleviivattuna sana ”Coda” vinosti alhaalta vasemmalta ylös oikealle kuin kello kahdeksasta kello kahteen.

Taulukko 12. Codan (*taiteryhmä E:n*) taitteet.

Coda ( <i>taiteryhmä E</i> )			
Tahdit	255–270	271–288	289–303
Taitteet	XVIII	XIX	XX
Rajautuen kaksoisviivoihin	26. kv–28. kv	28. kv–29. kv	29. kv–loppu
Laatu	pääteeman eri rytmiset tiheydet neliäänisessä ahtokulussa (Waseniuksen ”en stark tankebyggnad”)	orkesterin <i>ff</i> -faarit ja sekvenssi toonikaurkupisteellä (ei-polyfoninen taite)	koraalin 7. säkeen <i>cantus-firmus</i> -kerkaus jota pääteema seuraa
Pääteeman esiintymät taitteissa	61.–64.	–	65.

Tästä kaksoisviivasta alkaa tuo Waseniuksen mainitsema ”vahva ajatusrakennelma”. Kuten on jo todettu, se on 10. (ks. kuva 9) ja 16. taitteen ahtokaanonin (ks. kuva 15) kolmas ja täydellisin esiintymä, nyt ei enää gis-mollissa vaan A-duurissa. Tällä kolmannella kerralla bassossa esiintyvä fuugan pääteeman kaksinkertainen harvennus *breviksen* mittaisiksi aika-arvoiksi (augm-augmB) vihdoin toteutuu kokonaisuudessaan. Sen aikana tenorin harvennettu muoto (augmT) esiintyy kahdesti ja alton alkuperäinen dux-muoto (origA) neljästi. Siten tämä huipentava rakenne tulee sisältäneeksi pääteeman yhtä aikaa alkavat esiintymät 61.a–d sekä myös teeman 62. esiintymän (origA), esiintymän 63.a–b,

jossa yhtäkaa alkuperäinen ja harvennettu teema (origA/augmT), sekä 64. teeman esiintymän (origA). Esiintymän 63.a–b alku on merkitty 27. kaksoisviivala IV:262–263. Teeman kaksi tahtia pitkä sopraanon tihennetty muoto (dimS), joka aiemmin esiinnyttyään jatkui vapaana kontrapunktina, esiintyy nyt säestävänä ostinatona kahdeksan kertaa peräkkäin. Sen toistumisia en ole lukenut mukaan edellisiin teemaesiintymiin. Niin ikään ”en stark tankebyggnad” sisältää piccololla ja oboeilla ostinoivasti kahdeksan kertaa (tahdeissa IV:256–270) esiintyvän ensimmäisestä osasta peräisin olevan motiivin, jota kutsun signaalitorvi-aiheeksi (tahdissa I:76 ensi kertaa).<sup>45</sup> Pääteeman esiintymän 61.a–d aikana soi soolohuilulla myös toinen fuugateema (IV:255–258), joka tässä esiintyy viimeisen kerran.

Polyfonian päättävän 28. kaksoisviivan IV:270–271 jälkeen coda jatkuu toonika-urkupisteen yllä, aluksi homofonisesti täyden orkesterin *fff*-fanfaarein (IV:271–278) ja sitten pääasiassa ylinousevien kolmisointujen nousevana paralleelina (IV:279–288). Tämän vaiheen (josta Wasenius käyttää ilmausta ”en starkt dissonerande sista kris”) jälkeen kerrataan – edelleen toonikaurkupisteen yllä – koraalin seitsemäs säe (IV:289–296).<sup>46</sup> Sen alku on jäsennetty 29. kaksoisviivalla IV:288–289. Vaskikuoroon liittyvät nyt vielä fagotit ja matalat jouset. Seitsemännen säkeen autenttista kadenssia (A: V<sup>B-7</sup>– I) ei tällä kertaa hämmennetä basson alapuolelle ilmaantuvin uusin sävelin (vrt. kuva 17). Tämäkään kadenssi ei kuitenkaan ole täydellinen, koska melodiassa aiemmin seitsemännessä säkeessä (IV:250–251) ykköstrumpetin ja -pasuunan soittama säkeen päätös  $h^1/h-a^1/a$  teräsäveleltä toonikalle (vrt. kuva 17) ei toistu, vaan nyt (IV:295–296) ykköstrumpetti hyppää kvartilla ylöspäin ( $h^1-e^2$ ) ja kolmas trumpetti sekä ensimmäinen pasuuna nousevat asteittaisesti ( $h-cis^1$ ).


---

<sup>45</sup> Tämä vuoden 1916 analyysin teemataulukon 4. aihe saattaa olla muistuma tai lainaus Mahlerin neljännen sinfonian (1901) alusta, tahdeista 2–3 (3. ja 4. huilu). Signaalitorvi-aihe esiintyy sellaisenaan myös kolmannessa osassa (III:10–11) sekä muunneltuna toisessa osassa (II:58–59, 62–68), s.o. kaikissa sinfonian osissa. Tässä on syytä oikaista Härkösen 1926b, 21fuugaa koskeva virhetulkinta: ”Kaikki tunnetuimmat sinfonian teemat, noin 14, joutuvat täällä käsitellyiksi”. Tämä siirtyy Salmenhaaralle 1996, 222 muodossa ”[-] varsinaisten fuugateemojen ohella kudokseen kytketään tavalla tai toisella sinfonian kaikki 14 aihetta.” Ensinnäkin vuoden 1916 analyysin teemataulukossa ne sinfonian teemat, jotka myöhemmin muussa osassa palaavat samassa tai hieman muunnetussa muodossa, on kirjoitettu uudelleen ja niille on samalla annettu uusi numero (vrt. numeroita 1b ja 12, 2 ja 14, 3 ja 13). Aiheita sinfoniassa on siis vähemmän kuin 14. Toiseksi – laskutavasta riippumatta – finaali fuugassa esiintyvät edellä mainittujen taulukon aiheiden lisäksi aiheet 4 (signaalitorvi-aihe), 6 (koraali) ja 9 (Intermezzon huiluaihe toisena fuugateemana), mutta eivät aiheet 5 (ensiosan ”kansanlaulu”), 7 (hitaan osan pääteema), 8 (hitaan osan sivuteema), 10 (Intermezzon pääaihe) ja 11 (Intermezzon trion teema).

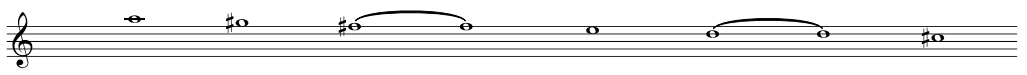
<sup>46</sup> Kuten todettu, Wasenius haksautti kuvaamaan koraalin toistuvan seitsemännen säkeen sen alkusäkeeksi. Virhe periytyy Härköselä 1926b, 21 muodossa ”[-] kehittyä dissonoivaksi taisteluksi, josta koraalin ensi säe ja sinfonian pääteema saavat valtavan duurivoiton”.

Kuten aiemmin todettiin, vasta nyt koraalin seitsemättä säettä kerrattaessa Melartin soveltaa ensi kerran *cantus firmus* -tekniikkaa: koraalisäkeen ylle (tahdit 289–296) asetetaan korkeampien puupuhaltimien ja jousten soittama laskeva melodia, jossa pisteellistä triolirytmä toistetaan synkopoiden (kuva 18c). Tämän kontrapunktin runkosävelet muodostavat kokonuotein laskevan astekulun a–gis–fis–fis–e–d–d–cis (kuva 18b). *Cantus firmuksen* ja sen kontrapunktin suhde on siis pohjaltaan likimain *contrapunctus simplex*, jonka *floridus*-muodossa kontrapunktin kokonuotit on rytmisesti elävöitetty alasisusävelillä. Ilmiasultaan kontrapunkti vaikuttaa uudelta aiheelta, mutta sen runkosävelet voi nähdä – ja ehkä kuullakin – karkeistettuna versiona fuugateeman dux-muodosta (kuva 18a; vrt. kuva 1b) vailla sen alkusäveltä ja laskevan linjan kromatiikkaa (tällainen dux-muoto vilahti jo pääteeman 60. osittaisessa esiintymässä tahdeissa IV:251–253). Lopultakin siis *coincidentia oppositorum*, vastakohtien yhdistyminen!

a)



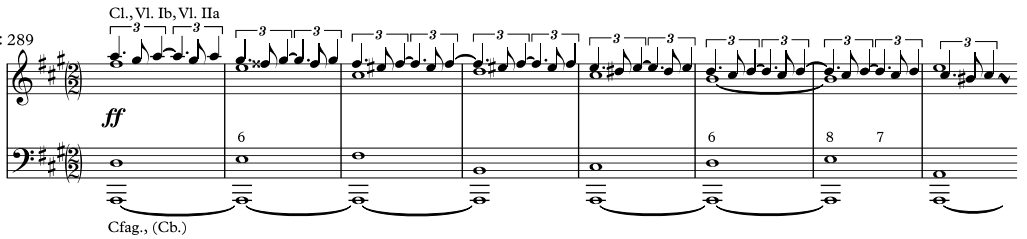
b)



(Coda)  
**A tempo** (allegro)  
 Cl., Vl. Ib, Vl. IIa

IV: 289

c)



Trbn. I

Trbn. III

Cfag., (Cb.)

Kuva 18. Koraalin seitsemännen säkeen kertaus

Tätä yhdistymistäkö juhlii teoksen päättävä, alussa ja lopussa vain toonikasoinnun säestämä, ensin trumpettien ja sitten ensimmäisen pasuunankin *fff* unisono-toitus (IV:296–303), fuugan pääteeman 65. esiintymä? Sen alkua osoittaa finaalisivujen viimeinen kaksoisviiva IV:295–296, järjestyksessä kolmaskymmenes.<sup>47</sup>

Käyttäessään eri sävellajeissa kulkeviin säkeisiin ositettua koraalia vain kuin johdattajana osan varsinaiseen huipennukseen (jossa tosin koraalin viimeinen säe esitetään uudelleen) Melartin menettelee toisin kuin edellisessä sinfoniasaan, jonka lopussa soi koraali ”Jo joutui armas aika”. Vaikka myös neljännen

<sup>47</sup> Tässä kohden Maasalon 1969, 22 väite, että ”lopussa kaikki neljä teemaa soivat samanaikaisesti” osoittautuu virheelliseksi. Väite ei muutu oikeammaksi, mikäli ”lopuksi” katsottaisiin codaa edeltävä musiikki. Tuo Maasalon virheellinen väite periytyy Pyllkäselle 1992, 11.

sinfonian (1912–1913/1916) lopussa koraalin päätöstä seuraa ensiosan pääteema, se on siinä vain kuin muistuttajana. Täyttymyksensä 4. sinfonian finaali, samoin kuin koko teos, saa pääsävellajissa E-duurissa loistavassa yhtenäisessä jakamattomassa koraalissa.

Tavassaan käyttää koraalia 5. sinfonian finaalissa Melartin olennaisesti poikkeaa myös joistakin siihenastisista orkesterikirjallisuudessa tavattavista ratkaisuista. Sinfonian finaalin kruunaavaa koraalia (vrt. Melartinin IV sinfonia) ovat soveltaneet myös Mendelssohn (V sinfonia; ”Ein’ feste Burg ist unser Gott”) ja Bruckner (V sinfonia; ei-trad.). Toisin kuin Melartinilla, jolle koraali on kuin jotakin muulle musiikille vastakohtaista, Mendelssohnilla ja Brucknerilla koraali (varsinkin sen alkusäe) toimii myös teema-aineksena.<sup>48</sup> Tällöin koraali jalkautuneena osaksi kudosta saattaa kyllästää läsnäolollaan laajojakin taitteita. Mahlerin toisen ja viidennen sinfonian finaalien yhteydessä on niin ikään puhuttu koraalista, joskin ero edeltäjiin – ja myös Melartiniin – on melkoinen. Näissä Mahlerin sinfoniaosissa koraali ei lajina eroa muusta musiikista, vaan aiheet, jotka jo finaalin alusta alkaen ovat motiiveina ja teemoina rakentaneet sen muotoa, saavat säveltäjältä (augmentaation ja/tai tekstuurin keinoin) lopulta koraalimaisenkin ilmiäsun.

### *Forte fortissimo*: periaatteet ja käytäntö

Vuonna 1928 ilmestyneessä aforismikokoelmassaan ”Minä uskon” (op. 150) Melartin katsoo (s. 27), että ”Me emme saa huutaa! – tämä on itsekasvatuksen tuskallisin ja vaikein käsky –, jos me todella koetamme toteuttaa sen kaikkialla elämässä ja taiteessa: me emme saa huutaa!” Ajatteliko Melartin näin vasta 1920-luvulla? Jos hän oli sitä mieltä jo 5. sinfoniansa aikoihin niin voi kysyä, toteuttiko Melartin periaatteensa ”kaikkialla elämässä ja taiteessa”? Huutaako hän 5. sinfoniansa finaalin lopussa?

Jos Melartin joutuikin tässä *forte fortissimo*n periaatteessa ja käytännössä itsensä kanssa ristiriitaan – tulihan hänen mietelauseeseensakin peräti kaksi huutomerkkiä – voi silti kysyä: onko musiikillinen huuto taiteellinen virhe? Eikö huutaminen ole ilmaisun äärimmäinen muoto? Eikö äärimmäisiäkin ilmaisun lajeja joskus tarvita? Musiikillista huutoa eivät ole viljelleet ainoastaan Beethoven tai Wagner; nekin säveltäjät, joita pidetään ilmaisultaan pidättyvämpinä, kuten esim. Chopin (ei kaihdakaan merkintää *fff*) tai Brahms (esim. 1. sinfonian alussa, vaikka vain yksi *f*), ovat huutaneet milloin ovat pitäneet sitä tarpeellisenä.

<sup>48</sup> Mendelssohnilla *Uskonpuhdistussinfonian* finaalin kehittäjäjakson modulaatioissa koraalimelodian peräkkäiset säkeet esiintyvät eri sävellajeissa. Melartinilla tonaalisesti vastaavanlainen ratkaisu on kuitenkin muodossa eri kohdassa ja erilaisessa tehtävässä.

## Tonaalisen tradition modulaatiokäyrästä

Edellä käynyt finaaliuugan jako taitteisiin ja niiden kokoaminen taiteryhmiksi osoittavat rakenteen ääriviivat, sen osat ja näiden osien musiikillisen sisällön suhteet: niin sanoakseni rakennuksen julkisivun. Kuitenkin vasta kun tiedetään, minkälaisiin tonaalisiin suhteisiin taitteet on asetettu, voidaan hahmottaa sävellyksen tonaalinen suunnitelma eli rakennuksen pohjapiirros. Kuten rakennuksen julkisivua ja pohjapiirrosta, voi myös uugan kontrapunktisia tekniikoita ja tonaalista rakennetta tarkastella erikseen.

Näin on tehnyt esim. J. S. Bachin oppilas Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), joka teoksensa *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* ensimmäisen osan (1771) modulaatiota käsittelevissä luvuissa on antanut ohjeita sävellysten tonaalisesta rakenteesta. Kirnberger ei kuulunut aikansa galantin estetiikan edustajiin; päinvastoin rameaulaisen Friedrich Wilhelm Marpurgin (1718–1795) ohella hän anti-rameaulaisena (ks. Kirnberger 1982, xv) kuului niihin harvoihin 1700-luvun musikoihin, joihin isä-Bach oli tehnyt lähtemättömän vaikutuksen ja jonka metodia hän ”parhaan maallisen kykynsä mukaan” pyrki esittelemään (ks. Jeppesen 1972, 34). Kirnberger on ankkuroinut modulaationäkemyksensä perinteeseen, jota sävellysten tonaalisen rakenteen osalta ei kiistetty vielä pitkään aikaan hänen jälkeensääkään. Toisaalta isä-Bachin harmoninen vaikutus näkyy siinä, että periodeissa, jotka alkavat ja päättyvät samassa sävellajissa, hän katsoo periodin tiheitäkin sisäisiä modulaatioita vain poikkeamiksi, jotka eivät muuta itse sävellajia (ibid., 120 Ex. 6.24). Näin hän – vielä tuntematta termiä välidominantti – suhtautuu sävellajin käsitteeseen kuin olisi tuntenut sen.

Kirnbergerin (ibid., 121) mukaan kaikki laajemmat sävellykset, jotka koostuvat useista periodeista, edellyttävät useampien sävellajien käyttöä. Ne kaikki noudattavat samaa kaavaa: ensin ne kulkevat valitussa pääsävellajissa, sitten siirtyvät muihin sävellajeihin palatakseen lopuksi pääsävellajiin. Hän ei siis tässä tee eroa homo- ja polyfonisten sävellysten, ei myöskään erilaisten muotorakenteiden välillä. Tälle modulatoriselle perusrakenteelle Kirnberger antaa sitten yksityiskohtaisempia ohjeita. Pääsävellaji on ensiksi osoitettava selvästi viipymällä siellä tarpeeksi kauan; se myös hallitsee sävellyksen kokonaisuudesta kauimmin. Pääsävellajin vakiinnuttua siirrytään ensin läheiseen sivusävellajiin ja sitten yhä kaukaisempiin. Mitä kauempana muu sävellaji on pääsävellajista, sitä vähemmän aikaa siellä on viivytävä. Viimeksi siirrytään hetkeksi kaukaisimpaan sivusävellajiin, josta sitten palataan pääsävellajiin hyvin lyhyesti läpäisten kaksi tai kolme läheisempää sivusävellajia, jonka jälkeen siirrytään läheisimmän sivusävellajin kautta pääsävellajiin (ibid., 135). Sävellyksen modulaatiokäyrä nousee siis aluksi loivasti, mutta lopussa laskee jyrkemmin. Suppeassa sävellyksessä ehditään käydä vain läheisimmässä sivusävellajissa, kun taas hyvin laajoissa sävellyksissä voidaan sivusävellajit vakiinnuttaa niin painokkaasti, että niistä tulee kuin korvaavia pääsävellajeja (ibid., 126). Näinhän on asian laita esimerkiksi nykyisin sonaattimuotoisiksi kutsutuissa sävellyksissä.

Kirnbergerillä C-duurin sivusävellajien läheisyysjärjestys on: G-duuri, a-molli, e-molli, F-duuri, d-molli. Nämä ovat C-pohjaisen duuriheksakordin asteiden sävellajit, joissa on pääsävellajiin verrattuna eroa enintään yhden etumerkin verran. Vastaavasti a-mollin sivusävellajien läheisyysjärjestys on: e-molli, C-duuri, d-molli, F-duuri, G-duuri. Mollissa sivusävellajeja ei siis johdeta mollin toonikalle perustuvasta heksakordista, vaan a-mollin sivusävellajien toonikat ovat samat kuin rinnakkaissävellajiin C-duurin heksakordissa, mutta eri järjestyksessä. Näin siis Kirnbergerillä (ibid., 127) mollin sivusävellajien normiasteikoksi tulee luonnollinen molli. Siinä a-mollin kaukaisin sivusävellaji on G-duuri, siis luonnollisen a-mollin subtoonikan sävellaji.

Teoksessa esitellään sivusävellajeja, joissa on eroa kahden etumerkin verran ("kaukaisten modulaatioiden ensimmäinen taso") tai peräti kolmen etumerkin verran ("kaukaisten modulaatioiden toinen taso"). Ensimmäiseen tasoon kuuluu esimerkiksi duurin johtosävelen sävellaji (C-duurissa h-molli). Toiseen tasoon kuuluu esimerkiksi melodisen mollin korotetun kuudennen asteen sävellaji (a-mollissa fis-molli). Kirnberger suosittelee kaukaisempia sävellajeja lähestyttäväksi siten, että niihin siirrytään jostakin läheisemmästä sivusävellajista (ibid., 139–140).

Jo Kirnbergerin omana aikana (itse asiassa jo hänen oman opettajansa musiikissa) oirehti taipumus pitää samalle toonikalle rakentuvia duuri- ja molliasteikkoja – muunnossävellajeja – keskenään vaihtokelpoisina, siis saman tonaliteetin ilmentyminä. Tämän ajattelun myötä syntyivät ne klassismin ja romantiikan ajan molli-sinfoniat, joiden finaalit kulkevat muunnosduurissa (muiden muassa Beethovenin viides ja yhdeksäs). Ainakin jo Beethoven keksi yhdistää muunnossävellajiajattelun (C: = c:) jossa sama toonika takaa yhtäläisyyden, vanhempaan rinnakkaissävellajiajatteluun (C:/a:), jossa asteikkojen yhteiset säveltasot ja sama etumerkintä merkitsevät lähintä sävellajien sukulaisuutta. Kumpakin ajattelutapaa yhdessä soveltaen esim. C-duurille läheisimmiksi sävellajeiksi saadaan paitsi c-molli ja a-molli, myös edellisen rinnakkaisduuri Es-duuri ja jälkimmäisen muunnosduuri A-duuri. Kirnbergerin C-duurille ja a-mollille perustuvissa läheisyystaulukoissa nämä uudet "lähisävellajit" olivat kaukaisimpia sivusävellajimahdollisuuksia, kolmen etumerkin päässä oleva kaukaisten modulaatioiden "toinen taso".<sup>49</sup> Tämä pienterssisuhteisten sävellajien lähin piiri on myös Schubertille ja Schumannille tuttua maastoa. Jos tätä kehää kuljetaan edelleen, niin C-duurin pienterssisuhteisen lähisävellajin Es-duurin lähimmiksi sävellajeiksi saadaan vuorostaan es-molli ja c-molli, sekä es-mollin rinnakkaisduuri Ges-duuri ja c-mollin muunnosduuri C-duuri. C-duurin pienterssisuhteisen lähisävellajin A-duurin lähimmiksi sävellajeiksi saadaan vuorostaan a-molli ja fis-molli sekä a-mollin rinnakkaisduuri C-duuri ja fis-mollin muunnosduuri Fis-duuri. Kokoelmaksi karttuu sävellajien C:, c:, Es:, es:, Ges:/Fis:, fis:, A:, a:, C: piiri, siis ns. sävellajien pienterssijär-

<sup>49</sup> Esimerkiksi kolmannen pianokonserttonsa (op. 37, 1800) 2. osan alussa, 12 ensimmäisen tahdin aikana, Beethoven koskettaa pääsävellajista E-duurista käsin, paitsi rinnakkais- (cis-molli tahdeissa 3–5), myös muunnosmollia (e-molli tahdeissa 10–12) sekä muunnosmollin rinnakkaisduuria (G-duuri tahdeissa 9–10).



jestelmä (p3-systeemi).<sup>50</sup> Tämä pienterssisuhteisten sävellajien täysi piiri oli tuttu Franz Lisztille ja Anton Brucknerille ja tietenkin myös heidän jälkeisilleen säveltäjille, kuten esimerkiksi Claude Debussylle.<sup>51</sup>

Romantiikan ajan musiikissa tunnettiin myös sävellajien suurterssijärjestelmä (s3-systeemi). Koeluennessaan 1896 Sibelius luonnehti sitä ytimekkäästi: ”Kuvaavana piirteenä tälle uudelle [Wagnerin ja Lisztin] käsitykselle sävellajista mainittakoon, että esimerkiksi C-duurin toonikan katsotaan olevan hallitsevana sekä As-duurissa että E-duurissa. Tämä on tosin idullaan jo Beethovenilla” (ks. Oramo 1980, 94–95). Näin nähtynä siis C-toonika hallitsee esim. Brahmsin 1. sinfoniaa, jonka osien sävellajit ovat c-molli, E-duuri, As-duuri ja c-molli/C-duuri.

## Melartinin imitoinnin tonaalisesta laadusta

Finaalfuugan ensimmäiselle taitteelle on Melartinin 5. sinfoniassa ominaista jo Wagnerin musiikissa tavattava piirre: sävellajin ja sävellajitunnun hämärtymiseen vievä kromaattisuus. Teeman dux-muodon runko, sen diatonista loppua lukuun ottamatta, on kromaattinen.<sup>52</sup> Bassokulkua (tässä runkosävelin A–Gis–G–Fis–F–E), jossa puoliaskelin laskeudutaan toonikalta dominantille, oli kuitenkin käytetty jo barokin aikana ilman että tämä sinänsä olisi johtanut sävellajitunnun hämärtymiseen. Näin kuitenkin käy jo finaalfuugan alkutahdeissa siksi, ettei Melartin esitä teeman comes-muotoa kokonaisuena, vaan osittaisena.

Comesin alku tosin noudattaa tonaalisen jäljittelyn perinteisiä vaatimuksia: dux-muodon aloittavaan basson ylöspäiseen kvarttihyppyyn E–A vastataan jäljittelevässä tenoriäännessä kvinttihyppyllä A–e. Sen jälkeen comes-muoto toistaa duxin sävelkulun kvinttiä ylempää (kuva 19). Tähän asti kaikki on tehty oikeaoppisesti. Comes-muodon duxia vastaava osa jää kuitenkin yhtä säveltä lyhyemmäksi kuin mitä dux. Taiteen sääntöjen mukaan comesin viimeisen sävelen tulisi olla a-mollissa kulkevan duxin päätöksen F–E–D–C viimeistä säveltä C:tä vastaa-

<sup>50</sup> Musiikintieteellisessä kirjallisuudessa itsenäinen p3-järjestelmä tavataan vanhemman kvinttisuhte-järjestelmän rinnalle asetettuna jo Gottfried Weberin (1779–1839) vuosina 1817–1821 ilmestyneessä pääteoksessa *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (ks. Kopp 2002, 44–45).

<sup>51</sup> Lisztin *Transkendenttinen etydi* no. 2 a-molli käsittää vain seuraavat sävellajit a: (t. 1–17, 41–68, 37–102), fis: (23–25), c: (29–34) ja Es:/es: (36–37). A-mollin lisäksi vain c-mollissa myös toonika esiintyy, kun taas muut sävellajit ovat läsnä vain asteikkonsa ja dominanttinsa kautta. Muodossa c-molli korvaa klassisen kaavan lähisävellajia C-duuria. Muutoin sävellyksen modulaatiokäyrä poikkeaa Kirnbergerin esittämästä; onpa se siihen verrattuna suorastaan käänteinen: alussa jyrkkä, lopussa ei vain loiva vaan suorastaan tasainen, koska sävellyksen ensimmäisen kolmanneksen aikana tapahtuneitten suurimpien muutosten jälkeen pysytään pääsävellajissa.

<sup>52</sup> Teeman päätössäveleksi katson a-mollin mediantin C, johon fuugateema päättyy vuoden 1916 analyysin teemataulukossa.

I taite  
**Largo - pensieroso**

Cb. *p*  
 (suoni reali)

Vc. *p*

Comes:  
 ( )

(1.) (2.)

Kuva 19. Finaalifuugan alkutahdit

va kvinttiä ylempi sävel G alaspäisessä astekulussa c–H–A–G, mutta sen sijasta kuullaankin tahdissa IV:6 ylöspäiseen sekstihyppyyn päättyvä kulku c–H–A–f.

Teeman päättävän nelisävelikön lyhentymisestä kolmisäveliseksi seuraa, ettei jo alkutahdeissa osittaisen comes-muodon sävellajiksi pääse hahmottumaan dominanttisävellaji e-molli, varsinkin kun uusi neljäs sävel f, joka on tässä (IV:6–7) ympäristöään pitempikin, ei kuulu e-mollin sävelikköön. Kun duxin esittänyt ääni on säestänyt comesia kromaattisella kontrapunktilla, ei kudoksessa ole mitään, mikä kielisi modulaatiosta dominanttisävellajiin ja ankkuroisi comesin sinne. Vaikutelmana alussa on ikäänkuin kromaattinen liemi, jossa a-molliin viittaavat intervallihypyt E–A ja A–e kelluvat. Ensimmäisen taitteen jälkimmäinen määrämittainen comes (pääteeman 4. esiintymä) sopraanoäänessä tahdissa IV:15 tosin päättyy e-molli-soinnun terssille kululla c<sup>1</sup>–h–a–g, mutta tämän neljäsojan kestoisen soinnun pohjasäveltä E:tä edeltävä basson sävel on taaskin F, joka puolinuottina kestää comesin g:tä edeltävän kulun c<sup>1</sup>–h–a ajan. Edellä tai seuraavassa ei liioin ole todettavissa e-mollille tyypillisiä harmonioita.

Se, ettei heti alussa teeman comes-muotoa esitetä loppuun saakka duxia vastaten, ei jää erilliseksi tapaukseksi. Finaalifuugassa vain kolme teeman comes-muotoa (teeman 4., 5. ja 6. esiintymä) vastaa tarkoin duxia. Neljässä muussa (teeman 11., 38., 41. ja 58. esiintymä) on duxin viimeinen intervalli, laskeva suuri sekunti, comesissa korvattu laskevalla pienellä sekunnilla.<sup>53</sup> Jos tämä näennäisesti vähäinen muutos sovellettaisiin ensimmäiseen comes-muotoon (pääteeman 2. esiintymä), sen duxia vastaava laskeva nelisävelikkö saisi muodon c<sup>1</sup>–h–a–gis. Kun comes alkaa kvinttihypyllä (tässä A–e), merkitsisi tämä sitä, ettei tällainen ”comes-muoto” siirtyisikään dominanttisävellajiin, vaan pysyisi pääsävellajissa a-mollissa.<sup>54</sup> Fuugan kaikkiaan seitsemästätoista comes-muodosta muut kym-

<sup>53</sup> Pääteeman comes-muotoinen 38. esiintymä löytyy kuvan 9 tahdeista 154–157 ja 41. esiintymä löytyy kuvan 12 tahdeista 170–173.

<sup>54</sup> Tämä onkin tilanne teeman 11. esiintymässä tahdeissa IV:39–42; siinä sopraanon comes-muodon alun ylöspäistä kvinttihyppyä a<sup>1</sup>–e<sup>2</sup> säestää e-mollissa alkava neloisfuugan toinen fuugateema (vrt. kuva 2b), jonka sävelikössä kolmas aste g pian korvataan gis:llä (kuvassa 2b tätä säveltä vastaisi cis<sup>1</sup>). Selitystä modulaatioksi e-mollista a-molliin ei tue yhdistelmän ensimmäisen tahdin IV:39 bassoääni, jossa soi oktaavihyppy A–a neljäsojin. Sen jälkeen sellojen esittämä toinen fuugateema toimii kudoksen bassona.

menen jäävät osittaisiksi. Joissakin ainoastaan dux-muodon viimeinen intervalli, laskeva sekunti, on korvattu toisenlaisella intervallilla (2., 7., 34., 36., 54. ja 56. esiintymä),<sup>55</sup> toisissa dux-muodon lyhennys on huomattavampi (8., 28., 42. ja 48. esiintymä). Lisäksi jotkut näistä osittaisista comes-muodoista (7., 8. ja 42. esiintymä) ovat tonaalisesti epämääräisiä. Finaalfuugassa teeman comes-muodon esiintymät jäävät yleensäkin vähemmälle; kaikkiaan kuudestakymmenestä viidestä esiintymästä dux-muotoja on 38 ja comes-muotoja 17.

Kun Melartin saattaa vielä pääsävellajinkin dux-muodon loppua käsitellä vastaavasti (ks. kuvaa 5), finaalfuugan pääteeman kokonaishahmoa ei voi enää pitää tonaalisesti yksiselitteisenä.<sup>56</sup> Tällaisessa tonaalisesti vaihtelevassa teeman lopun käsittelyssä – silloinkin kun ensimmäisen taitteen kromaattinen harmonia on jätetty taakse – nousevat dux- ja comes-muotojen alkujen samoina pysyvät kvartti- ja kvinttilyhyypyt selvimmäksi kudoksen sävellajia määrittäväksi tekijäksi. Kaikkien yllä mainittujen seikkojen johdosta tulen finaalfuugan tonaalista pohjapiirrosta tarkastellessani epäoikeoppisesti pitämään finaalfuugan dux- ja comes-muotojen samoja säveliä käsittäviä kvartteja ja kvinttejä yhden ja saman sävellajin ilmentyminä. Näin siis tulkitsen kromatisoiduksi a-aioliseksi tahtien 12–15 yllä jo mainitun teeman 4. esiintymän (= toinen comesin esiintymä), joka siis vastaa tarkoin duxia päättyen säveleen g. Tässä teemassa duuritersi on mollitersiä ajallisesti painokkaampi, mutta duxin selvän molliluonteen vuoksi pidän comesinkin kohdalla kiinni mollinkaltaisesta kromatisoitusta aiolinen-määritelmästä sen sijaan, että kutsuisin sitä kromatisoiduksi miksolyydiseksi.<sup>57</sup> Kuitenkin tonaalisen pohjapiirroksen yhteydessä kutsun comes-muotojen sävel-lajeja ”waseniusmaisen” väljästi malleiksi.

## Finaalfuugan tonaalinen pohjapiirros

Missä suhteessa Melartinin finaalfuugan tonaalinen pohjapiirros on Kirnbergerin esittämiin klassisiin modulaation periaatteisiin tai romantiikan aikana käytettyyn sävellajien pienterssijärjestelmään? Onko Melartinin fuugan tonaalinen pohjapiirros ”nykyaikainen” (vrt. Härkönen 1926b, 21) siinä mielessä, että se on irronnut klassisen modulaatiokäyrän suunnittelun perinteistä? Näinhän saattaa olla niissä sävellyksissä, jotka kauttaaltaan pohjautuvat p3-järjestelmään. Osan

<sup>55</sup> Pääteeman comes-muotoinen 54. esiintymä löytyy kuvan 14 tahdeista 220–223. Siinä laskeva sekunti (A–G) on korvattu nousevalla (A–H). Tästä syystä loppusävel on pantu sulkuihin. Comes-muotoisesta pääteeman 56. esiintymästä näkyy kuvassa 14 vain alkupuoli.

<sup>56</sup> Melartinin tonaalisesti vaihteleva dux-muodon lopun käsittely ei ole sama asia kuin klassisen fuugan melodisesti vaihteleva teeman lopun käsittely. Sehän ei klassisessa fuugassa ole poikkeus, vaan suorastaan normi, joka analyysissä saattaa herättää kysymyksen: ”Missä teema päättyy?” (vrt. Tolonen 1971, 97–98).

<sup>57</sup> Tällaisen comes-muodon kutsuminen ”duuriksi” edellyttää analyttistä ideologiaa, jolle vain duuri ja molli ovat realiteetteja.

koulutuksestaan Melartin sai Itävallan pääkaupungissa, jossa vuosisatojen ajan oli asunut suuria tonaaliseen traditioon kiinni kasvaneita muusikkoja. Vaikka Melartin käyttikin musiikissaan monenlaisia sävelasteikkoja, vielä 5. sinfoniassa duuri- ja molliasteikot muodostivat hänen tonaalisen ajattelunsa perustan (vrt. Ylivuori 2015, 43). Tällöin voisi olettaa, että finaalfuugassa voisi havaita suunnittelua, joka palautuu muiden muassa Kirnbergerin esittelemiin periaatteisiin.

Nähdäkseni Melartinin fuugan tonaalisessa pohjapiirroksessa (kuva 20) näkyy merkkejä vanhemmasta barokkis-esiklassisesta ajattelusta, muutenkin kuin siinä kaikkein yleisimmässä mielessä, että pääsävellajista lähdetään ja siihen loppussa palataan. Finaalfuugan tonaalinen suurkaarros noudattaa niitä klassisia periaatteita, joihin saimme tutustua Kirnbergerin opastuksella, mutta modulatiokäyrän yksityiskohdissa on havaittavissa piirteitä, jotka viittavat p3-järjestelmän huomioonottamiseen; niitä Kirnberger olisi tietenkin oudoksunut. Tässä mielessä voidaan puhua myös Melartinin fuugan tonaalisen pohjapiirroksen ”nykyaikaisuudesta” omana aikanaan. Melartin toki tunsikin myös s3-järjestelmän, mutta finaalfuugassa sitä nähdäkseni ei sovelleta.

Kun Melartinin 5. sinfonian pääsävellajit ovat a-molli ja (toisessa osassa) A-duuri, on näistä johdettu p3-järjestelmä seuraavanlainen: A:, a:, C:, c:, Es:, es:, Ges:/Fis:, fis:, A:, a:.. Heti ensimmäisen taitteen (IV:1–21) jälkeen Melartin käyttää toisessa taitteessa (IV:22–30) 5.–8. teemaesiintymässä (IV:22–27)

D = dux, C = comes, Di = duxin inversio, Ci = comesin inversio  
 ♩ = originaalimuoto, ♯ = inversio, • = ei-pääteema

I D C D C 3. C C C C D 4. II D C D 6. III D D D 8. IV D D D 10. V D D D 12. VI D<sup>10</sup> D C 13. VII Di 114 Di<sup>15</sup> Di 133 Di Di Di Ci 16.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28.

IX Di Di Di Di Di C Di C 17. X D C Di 18. XI Di C C 19. XII Di 20. XIII Di Di Di Di Di C 21. XIV Di Di Di Di 23. XV Di C Di C 24.

141 151 162 176 186 201 213 243

29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56.

XVI 225 XVII 25. Coda 26. 28. 29. 289

6. sac 7. sac D C Di D D D D D Krom. (7. sac)

(X) IV 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65.

Kuva 20. Finaalfuugan tonaalinen pohjapiirros

sivusävellajina c-mollia sekä 9. teemaesiintymässä (IV:28–31) fis-mollia. Nämä p3-systeemiin kuuluvat sävellajit olisivat olleet liian kaukaisia Kirnbergerille näin alussa lähestyttäviksi. Ylivuoren artikkelin lukenut muistaa panna tässä merkille säveltasot c ja fis; näitä kahtahan hän (2015, 43, 46, 47) löysi ensimmäisen ja toisen osan ratkaisevilta kohdilta. Alkuosien kaikuna ja sille kuin nyökäten ne esiintyvät tässä lähisävellajien toonikoina.<sup>58</sup> Kolmannessa (IV:31–49), neljännessä (IV:50–74) ja viidennessä (IV:75–97) taitteessa Melartin on tonaalisesti klassisempi palaten jälleen teemaesiintymissä käyttämään a- ja e-tasoa, toonikaa ja dominanttia. Poikkeuksena on 15. osittainen teemaesiintymä cis-mollissa neljännen taitteen lopussa (IV:66–67). Pienterssijärjestelmässä tämä ohi vilahtava cis-molli on tähän asti ensimmäinen vieras sävellaji. Sitä seuraa tiheästi moduloiva välike, joka vie jälleen a-tasolle viidennen taitteen (IV:75–) alussa. Edellä manittu cis-taso ennakoi kuudennen taitteen (IV:98–113) teemaesiintymiä 20. ja 21., joista edellinen on cis-mollia enharmonisesti vastaavassa des-mollissa ja jälkimmäinen Des-duurissa. Säveltasojen cis/des merkitys käy ilmeiseksi, kun seitsemännen taitteen (IV:114–132) alussa siirrytään Fis-duuriin; ne olivat dominanttisia suhteessa fis-tasoon, joka taas kuuluu hallitsevaan p3-järjestelmään. Seitsemännessä ja kahdeksannessa taitteessa (IV:133–140) sävellajien dominanttinen logiikka jatkuu: fis-tasoa seuraa h-taso, sitä taas e-taso. Hieman yllättäen järjestys yhdeksännessä taitteessa (IV:141–151) ei olekaan a-d, vaan päinvastainen d-a; näin ilmeisesti siksi, että yhdeksännen taitteen jälkipuoliskolla vallitsisi toonika. Paluulla a-tasolle päättyy ensimmäinen tonaalinen suurkaarros.

Kymmenennen taitteen (IV:151–161) alku pitää sisällään finaalfuugan suurimman tonaalisen yllätyksen: toonikasävellaji a-mollista siirrytään äkillisesti sen johtosävelen sävellajiin gis-molliin, jossa sävellajissa – tai sen enharmonisessa vastineessa as-mollissa – kulkevat taitteen teemaesiintymät 37.–39; tuon ”vahvan ajatusrakennelman” ensimmäinen esiintymä. Tällainen modulaation jyrkkyys sekä sen kohdesävellaji olisi Kirnbergerille ollut vieras ajatus, ilmeisesti jopa mahdoton, sillä hän ei esitä mollin johtosävelen sävellajia modulaation kohdesävellajiksi edes laajimmassa kaukaisten sävellajien valikoimassaan (Kirnberger 1982, 140). Olisiko Kirnberger ehkä tässä katsonut Melartinin ”huutavan”? Toinen asia on, että vuoden 1771 jälkeen sivusävellajien valikoima oli laajentunut siinä määrin, ettei Melartin tässä ensimmäisenä astu tuntemattomalle manteele.<sup>59</sup>

Yllätykset eivät lopu: kymmenennessä taitteessa yllätys oli sen sävellaji, yhdennessätoista taitteessa (IV:162–175) yllätyksellistä on koraalin esiinmurtautu-

<sup>58</sup> Ylivuori 2015, 43 pitää fis-tasoa a-mollissa ”vieraana”; näin voidaan väittää, mikäli harmonista mollia pidetään analyttisenä normina. Näin voidaan väittää myös, mikäli schenkeriläisittäin ajatellaan, että ”modulaatioita (’uusia’ sävellajeja) määrittää ja kontrolloi viime kädessä (perustasolla) toonikakolmisointu” (ks. OIMus 1979, 155 ensimmäinen palsta s.v. Schenker-analyysi).

<sup>59</sup> Esimerkiksi ensimmäisen pianokonserttonsa d-molli op. 15 (1854–1859) finaaliassa Brahms antaa Rondon 2-repriisimuotoisessa pääteemassa sen lisäkeiden kadensoida d-mollin johtosävelen sävellajiin cis-molliin (t. 21–23, 156–158, 309–311) ennen paluuta d-mollin dominantille.

minen, joskaan ei koraalin ensisäkeen sävellaji, sillä sen As-duuria on valmistanut jo edellisen taitteen muunnossävellaji gis-molli ja varsinkin taitteen viimeinen dominanttitehoinen sointu (gis: V<sup>7</sup>), joka tahdin viimeisellä kahdeksasosalla kasvaa dominanttinoonisoinnuksi (ks. kuva 11).

Jo vuoden 1916 analyysissään K.F. Wasenius luetteli koraalin eri säkeiden sävellajit. Nähdäkseni ne noudattavat suunnitelmaa, jossa ensimmäisen ja toisen säkeen sävellajien kvintti- tai kvarttisuhde (As: – dis:/es:) siirtyy kolmannessa ja neljännessä säkeessä pienen sekunnin alaspäin: (G: – d:), jonka jälkeen viidennen säkeen sävellaji Ges-duuri on jälleen edellisiä yksikköjä pienen sekunnin alempana. Tämän jälkeen sovelletaan hallitsevaa p3-järjestelmää (A:, a:, C:, c:, Es:, es:, Ges:/Fis:, fis:, A:, a:), jossa koraalin säkeiden sävellajit laskevat pienin tersein (Ges:, Es:, c:, A:). Viidennen säkeen Ges-duuria seuraa kuudennen säkeen Es-duuri, jonka päätössointu on c-mollin puolilopuke. Seitsemännessä säkeessä päästään vihdoin pääsävellajiin A-duuriin.

Koraalin ensimmäisen, toisen ja viidennen säkeen päätössoinnulta alkavat fuugataitteet ikäänkuin katkaisevat koraalin etenemisen esittämällä koraalisäkeen ”normaalin” päätössoinnun asemesta joko harhalopukkeen tai muuten yhteydessään odottamattoman soinnun. Kolmannenkin säkeen päätökseltä alkava fuugataite antaa koraalisäkeen päätössoinnulle (G: I<sup>5+6</sup>) tonaalisen kaksoisvalotuksen (e:/G:). Kuudennen säkeen päätössoinnun (c: V) jälkeen gis-molli-kvarttisekstisoinnulta alkava fuugataite ei harmonisesti ikäänkuin välitä mitään koraalisäkeen päätössoinnusta. Poikkeuksen tästä fuugataitteiden harmonisesta ”vastahangasta” muodostavat neljättä ja seitsemättä säettä seuraavat taitteet, joiden alkuna ei ole harmonista yllätystä. Toisaalta koraalikaan ei käyttäydy niinkuin se olisi fuugan ystävä: koraalin kolmas ja viides säe alkavat edeltävän fuugataitteen harhalopukkeena; koraalin neljännen säkeen alku odottamattomana muunnosointuna puolestaan katkaisee edeltävän fuugataitteen. Koraalin kuudes ja seitsemäs säe alkavat kuin eivät harmonisesti välittäisi mitään edeltävistä fuugataitteista. Ainoana poikkeuksena tästä harmonisesta ”vastahangasta” on koraalin ensimmäisen säkeen alku.

Mitä lähemmäs koraalin loppua tullaan, sitä suuremmaksi kasvaa sen ja fuugan harmoninen ”eripura”, jos kohta voikin sanoa, että koraali vähitellen saa yliotteen. Fuuga puolestaan pian ehtyy keksinnältään eikä koraalin ensisäkeen jälkeen enää esitä juuri mitään uutta (ks. taulukkoa 11). Finaalifuugassa koraali, jonka jokainen säe soi eri sävellajissa, ei kuitenkaan mielestäni vaikuta olevan tonaalisesti sirpaleina, vaan koko ajan ikäänkuin hakee ominta sävellajiaan. Koko sinfonian mittakaavassa puolestaan koraalin ensi säe, joka I ja II osassa on esitetty A-duurissa, a-mollissa ja jälleen A-duurissa, vääjäämättä kutsuu koraalin seitsemättä säettä palaamaan kotiinsa A-duuriin.

Koraalin ja fuugan harmoninen ”eripura” kuuluu siinäkin, etteivät koraalisäkeitä kulloinkin seuraavien fuugataitteiden teemaesiintymät yleensä kulje edellisen koraalisäkeen sävellajissa, vaan käyttävät muita sävellajeja. Ainoa poikkeus on neljästoista taite (IV:201–212), jossa luonnollisessa d-mollissa kulkevaa koraalisäettä seuraavien teemaesiintymien 49.–52. sävellajit ovat d- ja a-molleissa (tämän taitteen alkuhan oli myös ainoa kaksoisviivalla merkitty). Kyseisen

taitteen molemmin puolin koraalisäkeen ja teemaesiintymien sävellajit ovat p3-suhteisia. Kolmannessatoista taitteessa (IV:186–200) p3-suhde on G: ja e:; osin yhtäaikaisenakin e:/G:, viidennessätoista taitteessa (IV:213–224) suhde on Ges:/Fis: – a:. Tässä finaalfuugan toinen tonaalinen suurkaarros saavuttaa a-molliin palaamalla päätepisteensä. Ehkä siksi tarvitaan vielä äkillinen loitontuminen pääsävellajista, jotta koraalin seitsemännen säkeen paluu A-duuriin saisi tonaalista tuoreutta. Loitontumisen saa aikaan gis-mollin paluu; kymmenennen taitteen kertautuessa kuudennentoista taitteen loppuna kertautuu myös sen sävellaji gis-molli. Näin Melartin tulee käyneeksi finaaliolosuhteissa kaukaisimmassa sävellajissa gis-mollissa kahdesti.

Tässä on Melartinin modulaatiokäyrän muodon ero Kirnbergeriin. Jälkimmäinen ei puhu sivusävellajien toistosta mitään, joten voi olettaa, ettei hänen modulaatiokäyränsä ole rakenteeltaan palautuva muuten kuin pääsävellajin osalta. Koraalin seitsemännen säkeen jälkeen 60. sekä kaikki codan muut pääteeman esiintymät 61.–65. ovat a-tasolla (ks. kuva 20), joten se toonikana tulee tarpeellisesti vakiinnutetuksi ei vain finaalin, vaan koko sinfoniankin mittakavassa.

## Klassinen polyfonia ja Melartinin polyfonia

Esitellessään Melartinin sinfonioista viidettä Härkönen (1926b, 21) toteaa, että "[– –] sinfonia brevis a-mollissa v:lta 1916 on hyvä näyte siitä, mitä nykyaikainen kontrapunktitaito voi suorittaa." Melartinin 5. sinfonian polyfoniassa tuota "nykyaikaisuutta" ei ollut vain valmistumisvuosi. Siinä on myös tuntuvilla 1900-luvun alulle ominaisia piirteitä, jotka poikkeavat klassisesta polyfoniasta. Nämä koskevat äänenkuljetusta ja siinä erityisesti dissonanssin käsittelyä.

Tässä sinfoniassaan säveltäjä on viljellyt – oletettavasti täysin tietoisesti – klassisessa kontrapunktissa kiellettyjä rinnakkaisliikkeitä, rinnakkaisia kvinttejä ja rinnakkaisia oktaaveja. Yllä tapasimme tällaista jopa koraalista (kuvassa 14 viidennessä säkeessä tahdeissa IV:216–217 priimi- sekä oktaaviparalleeli trumpettien ja 1. pasuunan sopraanoäänien ja käyrätorvien altoäänien välillä). Aikaisemmin 1800-luvulla noita rinnakkaisliikkeitä oli käytetty silloin kun tavoiteltiin "rahvaanomaisuutta",<sup>60</sup> mutta orkesterimusiikissa kielletyille rinnakkaisliikkeille padot avasi varsinaisesti Wagner. Tässäkin suhteessa Wagner merkitsee murrosta perinteeseen nähden. Yleisellä tasolla jo romantiikan ideologia, jonka ytimeenä voi pitää Jean Paulin kiteytystä "romantiikka on kauneutta vailla rajoja" (ks. Strunk 1981, 6), vie vääjäämättä siihen asti vallinneitten äänenkuljetuksen(kin) normien rikkomiseen. Romanttinen taiteilija luo itse itselleen lait; eihän nyt toki "neron" tarvitse piitata kanttorien säännöistä! Wagnerin jälkeen aiemmin kiellettyjä rinnakkaisliikkeitä alettiin tarpeen tullen käyttää, joskaan ei siinä run-

<sup>60</sup> Mm. Chopin masurkoissaan, ks. tarkemmin esim. op. 17 no. 1 (1834) t. 14–16.

saudessa kuin hän. Jollei jo aiemmin, niin viimeistään 1909 johtaessaan ensimmäisenä Pohjoismaissa Mahlerin sinfoniaosan Viipurissa (ks. Ranta-Meyer 2003, 129; 2007:11) Melartin sai toisen sinfonian (1888–1894) toisessa Andante-osassa nähdä ja kuulla paralleelikkvinttien ei-tökeröä käyttöä.<sup>61</sup>

Vuoden 1916 analyysissa Wasenius kiinnitti huomiota kohtiin jotka fuugassa ovat dissonoivia; esimerkiksi ahtokulujen yhteydessä ”allt skarpare och vildare dissonerande former av [– –] Engführungen”. ”Villiä” näissä ei tuolloin ollut dissonoiuvuus sinänsä, vaan se miten Melartin dissonansseja käytti. Perinteisesti dissonanssit eli riitaintervallit, jotka vaativat purkausta tuli asteittaisesti purkaa useimmiten alaspäisellä astekululla konsonansseihin eli tasaintervalleihin jotka eivät vaadi purkautumista. Villiä oli nyt se, että Melartin saattoi edetä painokkaaseen dissonanssiin hypyllä (ks. huilu ja ensiviulu tiheän ahtokulun tahdeissa IV:141–142) tai jättää dissonanssin paikalleen, kunnes se muuttuu konsonanssiksi tai uudeksi dissonanssiksi vastaäänen astekulun tai hypyn johdosta (kuvassa 7 tahdeissa IV:129–130 kvarttisekstisoinnun kvartti h muuttuu terssiksi basson nousevan astekulun seurauksena, kuvassa 8 pääteeman ahtokuluissa tahdeissa IV: 134–135 ja IV:137–138 septimi jää paikalleen priimin hypätessä kvartin alaspäin). Toisin sanoen Melartin – vaikka ei ottanutkaan tavakseen edetä dissonanssista hypyllä – saattoi muutoin käsitellä dissonanssia tavoilla, joita opettajansa Wegelius tai Fuchs olisivat oudoksuneet. Wasenius tunnisti näin Melartinin musiikissa jotain siihen musiikilliseen pyrkimykseen liittyvää, jota Debussy muutamia vuosia aiemmin oli luonnehtinut ”sallittavuuden rajojen laajentamiseksi äänen valtakunnassa”.<sup>62</sup> Äärimmilleen tuo pyrkimys kiristyi ilmiössä, josta Schönberg käytti nimitystä ”dissonanssin emansipaatio”.<sup>63</sup> Melartin tuskin luki itseään edellä mainittujen säveltäjien seuraajiin, mutta edellä mainittu musiikillinen virtaus epäilemättä oli 1900-luvun alussa siinä määrin pinnalla, ettei se voinut olla tuntematon matkustelevalle ja aktiivisesti aikaansa seuraavalle Melartinille (vrt. Ranta-Meyer 2003, 136).

## Melartin aikansa satsikulttuurissa

Edellä oleva analyysi sinfonian finaaliuugasta osoittaa säveltäjän hallinneen ja toteuttaneen klassisen polyfonian periaatteita vakuuttavasti, mutta ajankohdan tyylivirtaukset huomioiden rikkoneen selvästi myös perinteisiä normeja esimerkiksi äänenkuljetuksessa. Tonaalinen pohjapiirros osoittaa Melartinin yhdistäneen perinteiseen sävellajien kvinttisuhteistoon myös pienterssisuhteisten sävellajien käytön. Klassisessa kontrapunktissa kielletyt rinnakkaisliikkeet ovat

<sup>61</sup> Rinnakkaisia kvinttejä äänenkuljetuksessa Mahlerin 2. sinfonian II osassa: t. 10–11 (VI. I/Vc. ; As: V<sup>5</sup>–VI<sup>5</sup> sopraanon ja basson välillä), 93–94 (VI. I/VI. IIb; As: I:n avauksessa hajasävelten välillä), 247–248 (VI. I/Fl. I, Cl. I; As: V<sup>9</sup>–I<sup>5</sup>).

<sup>62</sup> Stravinski 1963, 105; Debussyn kirjeestä Stravinskille 9.11.1913 selostaen lainattu.

<sup>63</sup> Ks. esim. Schönberg 1941, 216–218.



samoin osoitus Melartinin tietoisesta toimimisesta aikansa satsikulttuurin hengessä. Alkuperäiseen partituuriin merkityt kaksoisviivat, olivat ne sitten vasta harjoitustilanteessa lisättyjä tai eivät, jäsentävät finaalfuugaa ja sen taitteita tavalla, jota mitä oletettavammin on pidettävä säveltäjän omana analyyttisena näkemyksenä.

Edellä hajahuomioina merkille pantua Melartinin ”villii” dissonanssin käsittelyä ei mielestäni sovi lakaista maton alle sanomalla esimerkiksi, että ”Melartinin satsi on kuitenkin enimmäkseen varsin perinteistä”. Mikäli Melartinin toisinaan ”allt skarpare och vildare” dissonanssikäsittelyltä ei suljeta silmiä – eikä korvia! – niin avautuu kaksi mahdollisuutta: on joko pyrittävä löytämään malli, joka selittää sekä perinteiset että ”villit” yksityiskohdat, tai, jos tämä ei ole mahdollista, on harkittava mahdollisuutta, että musiikin kudosta ohjaisi useampi kuin yksi satsitekniikka. Tällainen pohdiskelu on erityisen aiheellista silloin, jos halutaan arvioida Melartinin suhdetta aikalaisensa Jean Sibeliuksen sävellystyöhön ja musiikkiin.<sup>64</sup> Ylivuori (2015, 40) on kiinnittänyt huomiota joihinkin Melartinin 5. sinfonian kohtiin, jotka ovat kuin Sibeliuksen akateemisen koeluennon (1896) erään harmonisen idean soveltamista. Tämän Sibelius-vaikutteen lähteenä en kuitenkaan oleta olleen painamaton ja nuottiesimerkitön käsikirjoitus, joka julkaistiin vasta vuosikymmeniä kummankin säveltäjän kuoleman jälkeen (ks. Oramo 1980, 85–105). Suorimpana vaikutteen antajana pidän Melartinin hyvin tuntemaa Sibeliuksen musiikkia,<sup>65</sup> jossa jo *Kullervosta* (1891) alkaen tämä oli soveltanut sitä harmonista ideaa, jonka sitten muutamia vuosia myöhemmin kirjasi koeluentoonsa.<sup>66</sup>

Kysymys Melartinin Sibelius-vaikutteista on laaja; aihe ansaitsisi oman tutkimuksensa. Nähdäkseni Melartinin saamat Sibelius-vaikutteet ovat sekä pinnalla että pinnanalaisia. Pinnalla olevat voidaan musiikissa kuulla (ks. Ylivuori 2015, 40), mutta selvästi kuultavissakin olevat Sibelius-vaikutteet voivat kuitenkin jäädä huomaamatta, mikäli ne eivät mahdu kuulijan käsitykseen Melartinin tyyli-  
valikoimasta.<sup>67</sup> Pinnanalaiset Sibelius-vaikutteet eivät välttämättä nouse kuulohavaintoon saakka; 5. sinfonian finaalfuugassa ne liittyvät joko yksityiskohtiin

<sup>64</sup> Sibelius-analyysin edellytyksistä ks. esim. Salmenhaara 1970, 68–70; Alesaro 2015, 1–7 ja 246–248.

<sup>65</sup> Ks. Ranta-Meyer 2004, 44–48 Melartin ”Sibeliuksen imussa ja vanavedessä”.

<sup>66</sup> Ks. Ylivuori 2015, 40. Tätä Sibeliuksen vuonna 1896 pitämän akateemisen koeluennon kohtaa ja sen merkitystä Sibeliuksen sävellystekniikalle on kattavasti eritellyt Jouko Tolonen 1976, 79–92. Tolosen artikkelin Sibelius-tutkimukselle avaamia näkymiä kehrittelee edelleen Alesaro 2015.

<sup>67</sup> 5. sinfonian Intermezzo-osan trion melodian Maasalo 1969, 22 katsoo olevan ”harmonioiltaan tšaikovskiaaninen”. Salmenhaara 1996, 222 puolestaan katsoo sen etenevän ”tšaikovskimaisin kääntein”. Näin yleisesti ottaen onkin, mutta kuitenkin melodian alussa sekä sointuyhdistelmä (D: V7–I7 dominanttiurkupisteellä) että osa kaarroksesta (6. aste – 7. aste – ylöspäinen kvarttihyppy johtosäveleltä 3. asteelle) tahdeissa III:78–80 ja III:97–99 voidaan palauttaa Sibeliuksen e-molli Capricen op. 24 no. 3 (1898) tahteihin 37–40 ja 41–44 (G: II–V7–I7).

tai laajempiin ratkaisuihin jotka ovat klassiselle kudostekniikalle epätyypillisiä, mutta Sibeliuksella tavanomaisia.<sup>68</sup>

Esimerkkinä Melartinin laajemmista ratkaisuista on 5. sinfonian kolmannessa osassa celestan osuus (III:113–137); se toimii kudoksessa ja muodossa tavalla, jota Salmenhaara (1970, 35) on Sibeliuksen yhteydessä kuvannut seuraavasti: "[– –] hänen polyfoninen ajattelunsa on laadultaan toisenlaatuista: sen yksikkönä eivät ole eri äänet, vaan eri tasot. [– –] Muotorakenteiden yhteydessä on erityisen tärkeää, että nämä eri tasot eivät suinkaan aina etene yht'aikaisesti".<sup>69</sup>

Kokoavasti voinee todeta, että vastoin käsitystä Melartinin riippumattomuudesta Sibeliuksesta puhuvat sekä todettavissa olevat että pinnanalaiset vaikutteet. Melartin on kulkenut omaa tietään, mutta Sibeliukselle tuon tuostakin hattuaan nostaen.

## Lyhyt vai pitkä *brevis*?

Vanha sanonta "*ars longa, vita brevis*" on yleisesti tunnettu.<sup>70</sup> Tässä latinan kielien merkityksessä sana *brevis* (= lyhyt) on Melartinin sinfonian alaotsikkona yleisesti ymmärretty.

Oman aikansa taustaa vasten termi voidaan siten ymmärtää, sillä verrattuna esimerkiksi Brucknerin ja Mahlerin pisimpiin sinfonioihin Melartinin viides on lyhyt. Sen mittojen vertailua aikansa mammuttisinfonioihin en ole kuitenkaan nähnyt kirjallisuudessa tehdyn, vaan sitä on poikkeuksetta pidetty "normaalimittaisena" (Maasalo 1969, 21) tai "täysimittaisena" sinfoniana (Räihälä 2000, 47; Ranta-Meyer ja Kyllönen 2008, 2; Ylivuori 2015, 50). Sellainen Melartinin viides sinfonia toki onkin, jos sitä vertaa esim. wieniläisklassikkojen tai Sibeliuksen useimpiin sinfonioihin.

Viides sinfonia on myös mahdollista käsittää lyhyenä, jos sitä vertaa Melartinin edeltäviin sinfonioihin. Räihälän (2000, 12–19) sekä Liljeroosin (2015, 115–122) antamien esitysten kestojen valossa sarja on seuraavanlainen: 1. sinfonia (25 min), 2. sinfonia (28 min),<sup>71</sup> 3. sinfonia (35–44 min), 4. sinfonia (42 min, säveltäjän lyhennysten jälkeen), 5. sinfonia (31–35 min),<sup>72</sup> 6. sinfonia (35–38

<sup>68</sup> Tällaisista kudoksen yksityiskohdista on edellä käsitelty seuraavia: koraalin kolmannen säkeen harmonisesti kaksikerroksinen päätös kuvassa 13, sekä koraalin kuudennen säkeen jälkeisen fuugataitteen alku kuvassa 15 ja seitsemännennen säkeen päätös kuvassa 17, joissa on 'basso basson alla'.

<sup>69</sup> Salmenhaara puhuu tässä *Tapiolasta* (1926), mutta sama ajattelu on havaittavissa jo aiemmin, esimerkiksi *Aallottarissa* (1914).

<sup>70</sup> Suom. "Taito/taide on pitkä, elämä lyhyt".



<sup>71</sup> Sinfoniat 1. ja 2. ovat oletettavasti yllä esitettyä pitempiä, sillä Liljeroosin 2015, 115 mukaan niidenkin Ondine-levytyksessä on laajoja ylipyyhintöjä.

<sup>72</sup> Partituurin käsikirjoituksen loppuun on lyijykynällä merkitty osien kestot: 12 ½, 7 ½, 4 ½, 6 ½ sekä niiden alle summa 31. Alakulmassa nuottiviivastojen alla lukee "Esitysaika siis noin 32 min."

min).<sup>73</sup> Erot sinfonioiden laajuudessa eivät kuitenkaan ole merkittäviä; niinpä verrattuina myöhäisromantiikan jättisinfonioiden kaikki ovat lyhyitä. Tässäkään yhteydessä ei 5. sinfonian epiteetti oikein satu kohdalleen. Näin Melartinin 5. sinfonian epiteetin ja pituuden välille syntyy epäsuhta. Kun ”lyhyt” sinfonia ei oikeastaan olekaan lyhyt, on tämä seikka joko todettu – tai jätetty toteamatta (Wasenius 1916, 3; Pylkkänen 1992, 10; Korhonen 1995, 32).

Epäsuhta on mahdollista (ja luontevaakin) selittää historiallisesti. ”Ranta-Meyerin tutkimusten mukaan Melartin alkoi säveltää jo kesällä 1908 a-molli-sinfoniaa [–]. Alun perin Melartinilla lienee ollut mielessä suppeampi kokonaisuus, sillä hän puhuu sinfoniastaan vielä pitkää[n] nimellä ’sinfonietta’”, kertovat Ranta-Meyer ja Kyllönen esipuheessa (2008, 2). Tällöin olisi mahdollista, että työn laajennuttuakin alkuperäinen ajatus olisi lyönyt leimansa *brevis*-epiteettiin.

Lisänimen ja koon epäsuhtaa on myöskin koetettu selittää parhain päin. Tällöin eräs mahdollisuus on selittää määrä laaduksi. Siten Härkönen (1935, 26) tulkitsee *brevis*-termin seuraavasti: ”Epiteettinsä mukaisesti sinfonian luonne on keskitetty ja voimakas”. Salmenhaara (1996, 221) pohtii: ”Kenties *brevis*-epiteetin kuitenkin oikeuttaa tietty pyrkimys keskittämiseen ja temaattisen prosessin ’loogisuuteen’”. Ylivuori (2015, 50) katsoo, että “[–]sisällön tiiviyden lienee myös selitys Melartinin sinfonialleen antamalle lisänimelle *Sinfonia brevis* [–]”.

Kielitaitoinen Melartin epäamättä tunki latinan sanan ”*brevis*” merkityksen, vaikkei ollutkaan käynyt klassillista, vaan reaaliyseoita (ks. Ranta-Meyer 2003, 28). Muusikkona hän kuitenkin olletikin tunki myös tuon myöhemmän munkki-latinan sanan merkityksen nuottikirjoituksessa käytettävän aika-arvon nimenä. Alkuaan mensuraalinuottikirjoituksessa sarjassa *maxima–longa–brevis–semi-brevis–minima* aika-arvo *brevis* (”lyhyt”) oli *longaa* (”pitkä”) lyhyempi. Kuitenkin *brevis* periytyi myöhempään, vielä nytkin yleisesti käytettyyn ja tunnettuun nuottikirjoitukseen, josta *maxima* ja *longa* jäivät pois. Siinä entinen ”lyhyt” onkin nyt kaikkein pisin aika-arvo: *brevis* = kaksoiskokonuotti, joka voidaan osoittaa yhdellä ainoalla merkillä (  tai  ) sen sijaan, että sidekaarella yhdistettäisiin kaksi samantasoista kokonuottia (= *semibrevistä*).<sup>74</sup> Olettamalla Melartinin käyttäneen 5. sinfoniensa epiteetissä *brevis*-sanaa tässä merkityksessä epäsuhta sinfonian lisänimen ja sen ’normaalimittaisuuden’ välillä poistuu.

Barokin jälkeen *brevis*-aika-arvon käyttö muualla kuin *stile antico* -vaikutteisessa kirkkomusiikissa on käynyt harvinaiseksi, samoin niin sanotun suuren *alla breve* -tahtilajinkin (jonka tahtiosoitus merkitään joko  $\text{C}$  tai 4/2). Milloin tuota tahtilajia orkesterimusiikissa käytetään (kuten esimerkiksi Schumann viisiosaisen ”*Reiniläisen*” sinfoniensa 4. osan tahdeissa 61–67), *brevis*-merkin asemesta kaksi samantasoista kokonuottia yhdistetään sidekaarella. Melartin ei missään kohtaa neloisuugassaan käytä suurta *alla breve* -tahtilajia, joten mahdollisuuttakaan *brevis*-merkin käyttöön ei siinä tarjoudu. Käytännössä *brevis*’en pituisia aika-ar-

<sup>73</sup> Liljeroos 2015, 115–122 antaa kestoja vain niistä sinfonioidista, joista on useampia levytyksiä (3., 4., 5. ja 6. sinfonia).

<sup>74</sup> Vielä J. S. Bach saattoi kantaattikoraalien notaatiossa – joskin harvoin – käyttää *brevistä* (ks. no. 130 kokoelmassa ”371 vierstimmige Choralgesänge”).

voja, siis samantasoisia sidekaarella yhdistettyjä kokonuuotteja, tapaa finaalfuugan niissä kohdissa, joissa teema on kaksinkertaisesti laajennettu (augm-augm). Tämä Waseniuksen mielestä vahva ajatusrakennelma ("en stark tankebyggnad") esiintyy finaalfuugassa kolmasti. Näin vähä ei kuitenkaan voine selittää *brevis*-termin päätymistä sinfonian alaotsikkoon. Käsite *brevis* voidaankin 5. sinfoniassa tulkita laajemmin: lähtien samantasoisien sävelten yhdistämisestä sidekaarella päätyen samantasoisien sävellajien yhdistämiseksi havaintokokemuksessa.

Ranta-Meyer ja Kyllönen (2008, 2) ovat huomauttaneet sarjamaisesta piirteestä kaikkien sinfonian osien sävellajien ollessa joko a-molli tai A-duuri, "mikä on tavanomaisuudesta poikkeava persoonallinen ratkaisu sinfoniassa" (ks. myös Salmenhaara 1996, 221; Ylivuori 2015, 50). Tämä valinta edesauttaa nähdäkseen suuremman kokonaisuuden hahmottumista. Kun neljästä osasta kaksi ensimmäistä soitetaan "quasi attacca" ja kaksi viimeistä "attacca" (ks. Ylivuori 2015, 39 kuva 1), on se kuin sitomista, jossa kaksi puolikasta, ikäänkuin a-tasoista puolinuottia (*minima*), yhdistetään kahdeksi a-tasoiseksi kokonuuotiksi (*semibrevis*). Näin kuunneltuna sinfonian kahdesta a-tasoisesta *semibreviksestä* yhdessä hahmottuu lopulta a-tasoinen *toonika-brevis* – "*Sinfonia brevis*"!

## Lähteet

### Käsikirjoitukset

- Melartin, Erkki. 1916. op 90. *Sinfonia brevis. No 5 (a moll)*. Helsingin kaupunginorkesteri No 517; kannet konepahvia, päällä kluutti. Helsingin kaupunginarkisto.  
Melartin Erkki. 1997. *Sinfonia brevis. No.5, op. 90*. Teosto 2859. Suomalaisen Musiikin Tiedotuskeskus. Finnish Music Information Centre. Helsinki.

### Nuottijulkaisut

- Melartin Erkki. 2007. *Sinfonia brevis. (Sinfonia No 5) op. 90*. Toim. Jani Kyllönen. Helsinki: Erkki Melartin-Seura.  
Melartin Erkki. 2008. *Sinfonia brevis. Symphony No. 5*. Toim. Jani Kyllönen. Helsinki: Fennica Gehrman.

### Kirjallisuus

- Alesaro, Juhani. 2010. "Musiikkianalyysia haittaavista ajatusrakennelmista. Schenkerin Harmony-teoksen pykälien 107–114 arvostelua". Teoksessa *Säteitä 2010. Sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 2*. Vastaava päätoimittaja: Veijo Murtoimäki. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 109-132.  
Alesaro, Juhani. 2015. *The apparition from the forest: A treatise on Satz in the music of Jean Sibelius*. Studia Musica 66. University of the Arts Helsinki. Sibelius Academy. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-329-016-7>  
Cone, Edward T. 1960 [reprint 2016 Palala Press]. "Analysis Today". Teoksessa *Problems of modern music: The Princeton seminar in advanced musical studies*. Ed. by Paul Henry Lang. New York: W. W. Norton. 34–50.

- Cone, Edward T. 1971. "Schumann Amplified". Teoksessa *A Norton Critical Score. Hector Berlioz: Fantastic Symphony. An Authoritative Score, Historical Background, Analysis, Views and Comments*. Edited by Edward T. Cone. London: Chappell & Co Ltd. 249–277.
- Härkönen, Leo. 1926a. "Erkki Melartinin sävellystuotanto". *Suomen musiikkilehti* nro 1/1926, 2–3.
- Härkönen, Leo. 1926b. "Erkki Melartinin sävellystuotanto". *Suomen musiikkilehti* nro 2/1926, 19–21.
- Härkönen, Leo. 1935. "Erkki Melartinin sinfonioista". *Musiikkitieto* nro 2/1935, 26.
- Jeppesen, Knud. 1972. *Kontrapunkti. Klassisen vokaalipolyfonian oppikirja*. Suomentanut Osmo Lindeman. Helsinki: Musiikki Fazer.
- Kirnberger, Johann Philipp. 1982 [1771]. *The Art of Strict Musical Composition*. Translated by David Beach and Jürgen Thym. Music Theory Translation Series, 4. Yale University Press.
- Kopp, David. 2006 [2002]. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge studies in music theory and analysis; 17. New York: Cambridge University Press.
- Korhonen, Kimmo. 1995. *Bravo! Suomalainen orkesterimusiikki 1*. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus ja Kirjastopalvelu.
- Lehti, Raimo. 1989. *Tanssi auringon ympäri: Kopernikus, Kepler ja aurinkokeskisen tähtitieteen synty*. Oulu: Pohjoinen.
- Liljeroos, Mats. 2015. "Ut ur den sibelianska slagskuggan: Dags för rehabilitering av symfonikern Melartin". *Musiikki* 45 (1): 111–124.
- Linnala, Eino. 1966. *Yleinen musiikkioppi 2*. Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiö. Kolmas painos.
- Maasalo, Kai. 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II*. Porvoo: WSOY.
- Mann, Alfred. 1981 [1958]. *The study of fugue*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Melartin, Erkki. 2000 [1928]. *Minä uskon*. Mietelmiä (Op. 150). Uusi laitos. Toim. Heikki Poroila. Jyväskylä: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Oramo, Ilkka. 1977. *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartókin kromatiikasta*. Acta Musicologica Fennica 10. Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Helsinki.
- Oramo, Ilkka. 1980. "Kansanmusiikin vaikutuksesta taidemusiikkiin. Sibeliuksen akateeminen koeluento vuodelta 1896". *Musiikki* 10 (2): 85–122.
- Paasikivi, Juho Kusti. 1979. *Toimintani Moskovassa ja Suomessa 1939–1941*. Porvoo – Helsinki – Juva. Werner Söderström Osakeyhtiö. Profiili-sarja. Neljäs painos.
- Pajamo, Reijo. 1991. *Hymnologian peruskurssi*. Kirkkomusiikin osaston julkaisuja 2. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Poroila, Heikki. 2015. "Opuksella vai ilman? Suomalaisen säveltäjien ja kustantajien salattu maailma". *Musiikki* 45 (1): 125–135.
- Pylkkänen, Klaus. 1992. Erkki Melartin – Suomen Mahler? Erkki Melartinin sinfoniat myöhäisromanttisen lajityyppinsä edustajina. Seminaarityö. Helsingin yliopisto: Musiikkitieteen laitos.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2003. Ei päivää ilman kynänpiirtoa: Erkki Melartinin säveltäjäntyo, teosten tyylit ja vastaanotto vuosina 1896–1911. Lisensiaatintutkimus, lokakuu 2003. Jyväskylän yliopisto: Musiikin laitos.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2004. "Erkki Melartin, Jean Sibelius ja Robert Kajanus: suhteista, vaikutteista ja vallankäytöstä". *Musiikki* 34 (3): 41–63.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2007. "Kapellimestari, taidekasvattaja ja musiikielämän kehittäjä: Erkki Melartinin Viipurin-vuodet 1908–1911". *Musiikki* 37 (4): 3–36.
- Ranta-Meyer, Tuire. 2008. *Nähdä hyvää kaikissa: Erkki Melartin opettajana ja musiikkielämän kehittäjänä*. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.

- Ranta-Meyer, Tuire ja Jani Kyllönen. 2008. Erkki Melartinin 5. sinfonia, "Sinfonia brevis" (op. 90). Edition esipuhe. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Räihälä, Osmo Tapio. 2000a. "Erkki Melartin: a symphonic composer of international stature?" *Finnish Music Quarterly* (1): 8–19.
- Räihälä, Osmo Tapio. 2000b. "Erkki Melartin, kansainvälisten mittojen sinfonikko?" *Rondo* 2000 (3): 44–47.
- Salmenhaara, Erkki. 1970. *Tapiola. Sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhästylin edustajana*. Acta Musicologica Fennica 4. Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Helsinki.
- Salmenhaara, Erkki. 1996. *Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Suomen musiikin historia 2. Porvoo: WSOY.
- Salmenhaara, Erkki. 2000. "Erkki Melartin sinfonikkona." *Musiikki* 30 (1–2):7–12.
- Schumann, Robert. 1971 [1835/1854]. "A Symphony by Berlioz". Teoksessa *A Norton Critical Score. Hector Berlioz: Fantastic Symphony. An Authoritative Score, Historical Background, Analysis, Views and Comments*. Edited by Edward T. Cone. London: Chappell & Co Ltd. 220-248.
- Schönberg, Arnold. 1941. "Composition with twelve tones (1)." Teoksessa *Style and idea*. Selected writings of Arnold Schoenberg. Edited by Leonard Stein, translations by Leo Black. Faber and Faber Limited 1984. 214–245.
- Soinne, Paavo. 1986. "Kenraalibasso ja koraali." *Kirkkomusiikki* nro 2/1986:5–7.
- Stravinski, Igor. 1963. *Keskusteluja Robert Craftin kanssa*. Suomentanut Riitta Björklund. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Strunk, Oliver. 1981. *Source Readings in Music History*. Volume V: The Romantic Era. Selected and Annotated by Oliver Strunk. London, Boston: Faber and Faber Limited.
- Tolonen, Jouko. 1971. *Protestanttinen koraali ja Bachin fuugateemat*. Teoksessa *Das Wohltemperierte Klavier I*. Acta Musicologica Fennica V. Helsinki.
- Tolonen, Jouko. 1976. "Jean Sibeliuksen koeluento ja mollipentakordin soinnutus." Teoksessa *Juhlakirja Erik Tawaststjernalle 10.X.1976 Festskrift till Erik Tawaststjerna*. Acta Musicologica Fennica 9. Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Helsinki, Otava. 79–92.
- [Wasenius, Karl Fredrik.] 1916. Sinfonia brevis, n. 5, a-moll. av Erkki Melartin. Tematisk analys. *Tidning för Musik* VI (1) Januari: 3–5.
- Wegelius, Martin. 1888. *Lärobok i allmän musicklära och analys*. af M. Wegelius. Lärare och direktor vid Helsingfors Musikinstitutet. 1:sta kursen. G. W. Edlunds förlag.
- Wegelius, Martin. 1889. *Lärobok i allmän musicklära och analys*. af M. Wegelius, Lärare och direktor vid Helsingfors Musikinstitutet. 2:dra kursen. G. W. Edlunds förlag.
- Wegelius, Martin–Ekman Karl. 1909. *Lärobok i allmän musicklära och analys*. av M. Wegelius. 1:sta kursen. andra reviderade upplagan. Helsingfors. G. W. Edlunds förlagsaktiebolag.
- Ylivuori, Sakari. 2015. "Voima, ääriiviivat ja sinfoninen ykseys: Melartinin viides sinfonia, 'Sinfonia brevis', op. 90." *Musiikki* 45 (1): 36–57.

*MuT Juhani Alesaro (juhani.alesaro@wippies.fi) väitteli tohtoriksi Jean Sibeliuksen sävellyksissä käytetyistä satsitekniikoista Sibeliuksen Akatemiassa vuonna 2015. Hän on toiminut kyseisessä musiikkikorkeakoulussa 1900-luvulla teoreettisten aineiden sekä 2000-luvulla partituurinsoiton opettajana.*

## The finale fugue in Erkki Melartin's Symphony No. 5: a specimen of skill and its analyses

The article analyses the finale of Erkki Melartin's Symphony No. 5 "Sinfonia brevis", which was premiered in January 1916. In the Finnish music literature the finale, a quadruple fugue, still remains unexamined. Although being Melartin's most extensive and skilful polyphonic construction, this finale – also including a chorale in one of its sections – has not provoked too many reviews or analyses of it. Furthermore, the perusal of the score reveals that even in this scarce literary material there appear some misunderstandings that deserve to be corrected.

The very first (anonymous) review in the press appeared immediately after the premier in 1916. It contains the most exhaustive and detailed analysis of the symphony. It was long suspected that only the composer could have had such an intimate knowledge of the work. Yet the research of the manuscript of the symphony – which is supplied by an off-print of the critique containing a penciled signature – reveals that the writer of the article was Karl Fredrik Wasenius, the leading critic of *Hufvudstadsbladet* and at the same time a good friend of the composer. The relation between Wasenius's analysis and that of mine resembles the relation between Robert Schumann's analysis on the *Symphonie fantastique* by Hector Berlioz and Edward T. Cone's analysis "Schumann Amplified". Thus my analysis mainly focuses on those matters that are discussed in the previous analyses, e.g. diverse contrapuntal techniques and formal design. In determining various sections of the fugue the several doubled bar-lines found in the manuscript are taken into consideration. In addition, the tonal arch of the quadruple fugue is explored and described.